MARTIN KALTENECKER : L'homme au perroquet.
ALDO BRIZZI : Le laboratoire du vide.
CELESTIN DELIEGE : La fin du romantisme

DOSSIER ELLIOTT CARTER :
JEAN-PIERRE DERRIEN : Elliott Carter aujourd'hui
FREDERIC DURIEUX : A mirror on which to dwell
STEPHANE GOLDET : Distant music
ANDREW W. MEAD : Structure des hauteurs dans le 3e Quatuor
ELLIOTT CARTER : La musique et l'écran du temps
DOCUMENTATION

CHRONIQUES

9 782709 606257

87-6-45 1583 9 — ISSN 0981-8642
Distribution JCLattès 80 Francs

ENTRETEMPS JUIN 1987 N°4

ENTRE tEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Juin 1987 — N° 4

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

COMITÉ D'HONNEUR:

LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITÉ DE RÉDACTION:

ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

CORRESPONDANTS:

ALDO BRIZZI (Italie)
JOSE-LOUIS CAMPANA (Argentine)
BERNARD FOCCROULE (Belgique)
PIERRE GERVASONI (Finlande)
MICHAEL JARRELL (Suisse)
EMMANUELLE LOUBET (Allemagne)
MOTOKO ONCHI (Japon)
JOHN REA (Canada)
MATTHIAS VOGT (Allemagne)
MICHEL BERTHOMMIER (Poitiers)
PIERRE-ALBERT CASTANET (Rouen)
JOELLE CAULLIER (Lille)
BEATRICE CHEVASSUS (Lyon)
ISABELLE HIS (Tours)
BERNADETTE LESPINARD (Grenoble)

DIRECTEUR DE PUBLICATION:

GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION:

ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

SOMMAIRE

MARTIN KALTENECKER : L'homme au perroquet ..... p. 5
ALDO BRIZZI : Le laboratoire du vide ..... p. 17
CELESTIN DELIEGE : La fin du romantisme ..... p. 27
DOSSIER ELLIOTT CARTER : ..... p. 49
JEAN-PIERRE DERRIEN : Elliott Carter aujourd'hui ..... p. 51
FREDERIC DURIEUX : A mirror on which to dwell ..... p. 55
STEPHANE GOLDET : Distant music ..... p. 69
ANDREW W. MEAD : Structure des hauteurs dans le 3e Quatuor p. 81
ELLIOTT CARTER : La musique et l'écran du temps ..... p. 97
Documentation ..... p. 112

CHRONIQUES :
CONCERTS :
Concert à l'ARC (M.T.) ..... p. 116
Helmut Lachenmann à Paris (M.K.) ..... p. 118
4e Biennale d'Helsinki (Pierre Gervasoni) ..... p. 119
LIVRES :
Musicologie générale et sémiologie (F.N.) ..... p. 120
Inharmoniques (F.N.) ..... p. 121
Cahiers Perspectives (M.K.) ..... p. 123
DISQUES :
John Cage par Joshua Pierce (G.P.) ..... p. 123
Luigi Nono par le Quatuor LaSalle (G.P.) ..... p. 124
Michaël Levinas : La conférence des oiseaux (G.P.) ..... p. 125

L'HOMME AU PERROQUET

Martin KALTENECKER

On pourra trouver à *A*utun, dans les réserves du Musée *R*olin, un tableau anonyme, d'assez méchante facture, représentant un maître de chapelle du XVIIIème siècle. L'homme est peint debout, tenant dans sa main droite un bâton de mesure qui indique sa fonction, et de la gauche une feuille de musique signalant ses ambitions de compositeur : on y lit les incipit d'un *Regina coeli* et d'un *Miserere*[1]. Derrière, une bibliothèque, remplie de partitions reliées ; au dos des volumes scintillent dans le noir les noms de Rameau, de Lully, de Campra, de Mondonville, de quelques autres. Et sur l'épaule droite du musicien se penche, animal héraldique placé là pour indiquer un goût ou, plus probablement, par la malice allégorique du peintre, un perroquet.

Le perroquet répète ce qu'il entend. Et notre maître de chapelle, si tendu, si raide en sa soutane couverte d'un beau surplis, n'a pas dû laisser d'œuvres dont les écarts le fissent entrer dans les encyclopédies. Celles-ci pourtant sont remplies de noms oubliés, de musiciens qui se sont contentés de répéter, mais que la postérité — à moins que n'y porte la mode ou l'avidité furieuse d'un archivisme universitaire — écarte d'un revers agacé de la main : la grand-route de la musique passe ailleurs, veillée par les génies ; les sentiers qui l'accompagnent ou la croisent nous égarent et nous feront perdre notre temps. — On en perdra donc un peu ici, à

1. Voir les *Mémoires de la Société Eduenne*, VII, Autun, 1878.

s'attarder un moment sur ces musiciens qui atteignent au génie par crêtes pour retomber ensuite dans le babil de l'époque, voire sur ceux qui refusent l'écart, l'originalité, le progrès : tout près de nous.

Sans doute, la défense des petits-maîtres n'est pas à faire ; et faut-il aller jusqu'à l'éloge ? On sait que les histoires de la musique consacrées à un pays ont horreur du vide, du discontinu : une tradition nationale est toujours forgée — quitte à la réécrire un peu — par la distribution généreuse de tickets d'entrée (au dictionnaire) à des musiciens de second ordre, mais nécessaires. Le sentiment national tolère les demis-dieux au Panthéon, et même quelques idoles locales. Mais c'est qu'ils sont peut-être plus révélateurs que les génies universels du tempérament d'un pays. On le voit assez en France, où se pressent les « grands petits-maîtres », si l'on ose dire, les musiciens et les peintres formant « cet ordre mystérieux qui est le premier ordre et qui ne l'est pas », selon l'expression de Cocteau[2]. Un peintre de second rang, s'il n'est français, retient rarement : mais dans l'œuvre de Bonnard par exemple, de Vuillard, on croit déceler une manière de louange du fugitif qui est intimement française ; une attention au moment, au charme de ce qui passe (et ne semble susceptible que d'une litote, d'un aparté rapide), lequel échappe aux grandes architectures. Attention au temps, qui est aussi le temps qu'il fait, le soleil qui irrise un jardin d'hiver, la pluie sur un bout de gazon. A ces tableaux répond une musique de l'instant, mordorée, un peu en-deçà : furtive, claire, contournant la métaphysique. Ainsi souvent de Ravel, ou de quelques épigones de Debussy, comme Delage. Nul art que le français ne s'entend mieux à ces esquisses tremblées[3].

***

Les musiciens mineurs, les hommes à perroquet, sont des révélateurs ; leurs échecs éclairent de façon nouvelle les chefs d'œuvre, que l'on a coutume d'étudier en succession, en les enfilant comme les perles d'un collier ; mais il y aurait également, non moins fructueuse, une vision latérale, considérant le contexte, les oppositions. La gaucherie de l'épigone est alors une richesse pour l'interprète : elle nous restitue le bloc de marbre avant le chef d'œuvre, ou cette statue bancale qu'il menaçait de devenir ; elle nous présente l'œuvre d'art sans l'aura, sans la cohérence insaisissable qui signale les œuvres de génie. L'œuvre-réponse en même temps démonte et analyse l'œuvre-modèle, met à nu ces quelques enchaînements d'accords, ces quelques formules et tours que pour sa part elle ne dépasse jamais ; l'écart stimule et aiguille la lecture de l'original.

Le terme d'épigone nous vient des Grecs ; les épigones sont ceux « nés après », « nés postérieurement », puis, dans le

2. « Ravel et nous », dans la *Revue musicale* N° 187, décembre 1938.

3. Ferneyhough, dans un entretien avec P. Griffiths (*British composers of the 1980s*, Faber, 1985, p. 70) exprime la même idée : « Probably every country has its share of composers who, by being less innovative, display all the more clearly whatever the common denominators of a "national consciousness" might be. »

mythe, les fils des sept chefs tombés devant Thèbes, et qui firent serment de venger leurs pères. L'épigone repart donc en guerre, il refait les campagnes : avec, dans le domaine de l'art, cette différence que la guerre a toujours été gagnée par les pères, que la victoire est la condition même du nouveau départ. L'épigone va conquérir des trophées déjà enlevés, ramener des vierges déflorées, il part se battre contre des moulins à vent. A moins qu'en un endroit son itinéraire ne dévie légèrement ; là réside sa chance, dans cet écart souvent infime.

Toute production d'art circule en un triangle défini par le sujet créateur, le monde (le réel, la nature etc.) et le ou les textes modèles. Chez l'épigone, la première de ces instances est comme abolie par une soumission qui le rend aveugle à la seconde : le monde est vu à travers un *filtre* fourni par le modèle admiré. La première force mimétique — le rapport au réel — est écrasée par la seconde : par le rapport au texte tuteur. Le contexte historique peut quant à lui modifier le rapport entre ces deux forces, et la définition même des pointes du triangle : en musique, les « représentations » du monde sont de caractère tantôt pythagoricien (les nombres qui régissent les astres et les sons), tantôt psychologique (les « affects » de la musique baroque, la subjectivité voire le biographique dans la musique après Beethoven). Il faut par conséquent mettre au crédit de l'épigone ce qui en son époque encourage ou commande l'imitation des modèles, elle aussi sujette aux redéfinitions. Ainsi le Moyen Age : époque par excellence de l'amplification, où chaque œuvre part d'un texte antérieur dont elle forme le commentaire plus ou moins respectueux. C'est à peine alors si l'on peut parler de « filtres » : en ce monde clos où tout se répond, dirigé vers un unique « auditeur » transcendant, tout artiste idéalement doit dire la même chose, réciter le même chant avec tout juste quelques gloses et quelques tropes où se glisse l'individuel. Guère d'artiste alors qui ne se définisse essentiellement comme épigone, nain juché sur les épaules d'un géant, selon l'expression souvent reprise de Bernard de Chartres. La pensée du Moyen Age, traversée d'analogies, de symétries, d'ordres concentriques, représente un archétype qui, particulièrement dans le domaine musical, s'incarne tout au long de l'histoire : que l'on songe au symétries factices des premières expériences de sérialisme intégral, qui assujettissait aux mêmes formalisations des paramètres perçus différemment par l'oreille, ou encore à toute tentative de déduire une forme globale d'un élément nodal ; on y retrouve la croyance animiste dans une homéomorphose entre microcosme et macrocosme.

Parallèlement, le type du scribe médiéval s'incarne en tout

épigone. Il y a assurément un bonheur, une jubilation de la copie, de l'abri, de la claustrophilie. Nombre d'œuvres de Max Reger, reprises de partitions de Bach comme ses *Suites* pour alto de 1915 nous donnent à voir de ces trompe-l'œil œdipiens. Le compositeur se meut dans un univers de formes pré-établies, qu'il épelle respectueusement, et dans lesquelles il s'emmure ; il s'y protège contre la marée montante du progrès, refusant, à la lettre, toute liquidation du passé. Ces formes en revanche sont remplies d'une matière rapportée, où les fonctions harmoniques — les accords deviennent interchangeables — ne coïncident plus avec les articulations formelles, les piliers qui soutenaient l'édifice classique ; Reger écrit des formes-sonate mais avec une matière harmonique qui en défie le principe, tout comme certains compositeurs électro-acoustiques, au moyen de bruits raffinés, nous donnent des sonates voilées ou des rondos. Il y a chez tout épigone une manière de réciter une forme comme une litanie, et le refus de raccourcis, d'ouvertures, de trous, de pages vides. (L'épigone est du côté de l'ajout, de la surcharge, de la surenchère, des quintolets de sextuples croches...)

Cette récitation de la forme est l'expression de ce que j'appelerais l'impatience de l'épigone. L'approche de l'œuvre à écrire implique une épreuve du temps que l'épigone veut brûler. Il veut éviter (ne veut connaître) le risque de commencer trop tôt ou trop tard, l'attente aveugle du moment propice où la préparation suffira non à conjurer les écueils du parcours, mais cette opacité qui longtemps semble interdire l'accès au monde même de l'œuvre à faire. L'épigone se signale par une horreur fatale du vide et du provisoire, il contourne l'expérience (c'est-à-dire, selon l'étymologie, le danger) de l'œuvre, qui est celle de son absence possible : il préfère une plénitude fallacieuse, où l'échec est inscrit. La préparation — le stade de l'esquisse — comporte ainsi la construction, déceptive en somme, d'échaffaudages qui sont les départs de la forme définitive acquise bien plus tard et comme rétrospectivement, les rudiments, les annonces, parfois sa parodie. Or tout épigone confond ces deux structures, l'échaffaudage (qu'il assimile aux formes de la tradition) et la forme vivante qui naîtra : impatience qui suscitera l'ennui de la litanie et le clivage entre forme et matériau[4].

Plus fondamentalement, la reprise d'un texte antérieur dispense de la question du sens : de l'origine et de la destination. L'épigone, à reprendre, à filer, à continuer, ne doit jamais *commencer* à parler : il y a toujours un seuil déjà franchi, un souffle pris, une lancée, et donc un sens à disposition, une direction et une utilité. L'épigone, en ré-citant, contourne l'épreuve de la prise de parole, exposée à l'arbitraire, à la vanité. La voix antérieure est une justification,

4. Blanchot parle admirablement de ce rapport de « négligence » avec l'œuvre à venir. Celle-ci, je crois, peut s'accompagner d'une grande frénésie ; elle n'est pas désœuvrement ; l'activité inlassable et comme intransitive de Picasso le montre assez.

un écran qui protège, une autorité sous l'égide de laquelle on se glisse, une caution et un gage[5]. Proust parlait de ces grands compositeurs qui, tout au long de leur œuvre, ne font que répéter un même un air, un même « chant singulier » : chez l'épigone, cet air est une citation[6]. L'épreuve de la prise de parole, qui s'imprime dans l'œuvre vraie, dont le tremblement l'accompagne, est refoulée par l'épigone ; le doute est chez lui toujours trop vite colmaté : souvent par un idéalisme banal qui admire sans autre forme de procès tout exercice d'un métier artistique, et même sa parodie, ou bien par l'affirmation artisanale du métier (longtemps de la science du contrepoint, ou de la virtuosité orchestrale) ; tout cela est un empois qui doit faire tenir l'œuvre.

Si le trajet même de l'œuvre est l'apprentissage de la nécessité de parler, l'apprentissage d'un sens que l'impatience voudrait premier, il l'est aussi de son destinataire. Chez l'épigone la communication est toujours triangulaire, s'augmente d'un relais : il s'adresse à l'auditeur à travers le modèle, le langage de l'autorité, il s'appuie sur un code déjà connu et partagé ; les emprunts à Bach et Mahler dans l'opéra *Die Bassariden* de Hans-Werner Henze ont cette fonction, selon les dires mêmes du compositeur. Fondamentalement, le seul interlocuteur de l'épigone est le modèle lui-même : entretien infini auquel l'auditeur assiste du dehors. Cette éviction de l'autre a sa contrepartie symbolique dans le texte musical même : rien de plus caractéristique que ces refus de véritables antithèses, d'une dialectique grave, de tout élément qui, au sein de l'œuvre, pourrait faire chavirer la forme, lester le dialogue, énoncer un défi.

***

L'épigone oscille entre conscience et innocence ; la conscience du retard que certains styles intègrent dans le langage même (c'est le cas du Maniérisme) ; innocence profonde de qui « ne peut faire autrement ». Il n'y a jamais plus sincère que l'épigone, ni plus droit. La rencontre avec le modèle a quelque chose de tragique : ébranlement fondamental où je m'aperçois que depuis longtemps, on m'a ôté les mots de la bouche, que je ne saurais que répéter, ramasser les quelques miettes que l'on m'a laissées. L'épreuve de cette *usurpation* inaugure l'œuvre ; le partage se fait selon les différentes manières de la contrer ou de s'en accomoder.

La conscience troublée, inquiète de l'épigonisme traverse, après la jubilation de la Renaissance, le Maniérisme : si l'on reprend le triangle de l'imitation, on voit qu'aucune relation avec le réel n'est possible qui ne soit, en son principe, affectée et viciée par celle qui lie les peintres, les architectes et les poètes à l'illustre génération qui les précède. D'où la fuite vers l'anti-nature, vers la déformation, l'effet, le désir d'éton-

5. Sur ce « désir de n'avoir pas à commencer » voir Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. — Le film *Rumble fish* de F. F. Coppola est une variation de l'histoire des Epigones : un chef de bande revient de prison et veut reprendre ses petites guerres ; son frère tente de lui montrer que les temps ont changé. Le héros se tient à un moment du film sous une immense horloge : le chiffre I y manque, le chiffre du commencement.

6. *La Prisonnière*, édition de La Pléiade, III, p. 257.

ner, le *far stupar*. Chaque œuvre alors montre cette déchirure, cette convulsion muette ; elle n'est rien que la représentation de l'interdit des ancêtres, qui ont tout dit, qui commandent le silence[7]. L'architecture de Borromini naît de cette relecture étranglée du passé, volontairement gauchi, parfois caricaturé. Les fonctions structurales des architectures de la Renaissance reviennent comme fonctions ornementales : affaiblies mais non abandonnées. Le caprice se saisit même de motifs archaïques : retour au gothique, tout comme certains peintres reviennent à la perspective étagée d'avant les Renaissants[8].

Le Maniérisme est l'un des purs styles épigonaux conscients, et la relation avec les modèles s'y présente, de manière non tout à fait affichée encore et comme sous le manteau, en tant que moteur du langage. Quand l'art, définitivement, sera « une chose du passé », selon la parole de Hegel qui fonde la Modernité, définitivement séparé du religieux, du mystère ontologique, de l'aura, alors l'épigonisme sera toujours double : à sa relation aux modèles s'ajoute que tout épigone, comme tout créateur, est épigone *de l'Art même*. Les motifs de la fuite, du retour, de l'ajout ont alors des fonctions variables : la fuite vers le mythe ou le mystère peut s'accompagner chez Wagner d'un progrès de l'art, mais servir aux épigones de faux-fuyants aussi bien pour éviter la question de l'art (que remplace, comme on l'a vu, un idéalisme avarié) que pour draper l'indigence du langage musical. Ambiguité qui doit nous inviter également à dissocier aussi longtemps qu'il est possible l'analyse des mécanismes imitatifs et le jugement de valeur.

A la fin du XIXème siècle, le mouvement décadent et le post-romantisme vont redéployer les attitudes régressives, doublées toujours, comme en contrepoint, par le refoulement de la question hegelienne. Ainsi de « l'art pour l'art », mené à son paroxysme par Wilde (« Nature imitates Art ») et Nietzsche : le monde ne se justifie plus que comme phénomène artistique. La dimension esthétique envahit et dissout la question morale ou politique ; celle de la fonction de l'art (la question de l'autre de l'œuvre) est étouffée par une prolifération du même. Le mysticisme et le retour à la nature signent une majeure partie de l'art de la fin du siècle : chez Gaudi, lointain héritier des architectes maniéristes, se répandent les métaphores végétales, les bossages à symbolisme chtonien, et l'importation des idées des Rose-Croix, réaffirmées encore (c'est dans ce redoublement que gît l'angoisse épigonale) par les mots (Sanctus, Maria...) qui ornent la façade de sa cathédrale inachevée.

Les fantasmes de pureté et de régénération (dont les arguments déguisent souvent le soulèvement impossible contre les

7. Les gestes qui cachent, qui dérobent sont fréquents dans les portraits de Bronzino. L'âge baroque au contraire est marqué par un grand élan vers le spectateur, une jubilation phatique qui couvre le rapport aux ancêtres.

8. Voir G.C. Argan, *Borromini*, Milan, Mondadori, 1978.

Anciens sous la polémique contre les Modernes) expliquent en musique bon nombre de retours aux sources : les recherches sur la modalité, le ressourcement exotique, la reprise d'airs du terroir (tout cela formant chez Debussy le fonds même du vocabulaire, et non les symptômes et les fanions de l'impuissance) prônent le retour vers une nature qui, par la redéfinition du triangle, doit libérer le compositeur des modèles.

Les mouvements esthétiques qui ont accompagné ou contesté en ce siècle le court règne de la musique sérielle sont traversés par ces retours vers le religieux ou la nature. La musique des années 1970, lesquelles ont vu surgir de nouvelles réponses face au délitement de la musique sérielle orthodoxe, sombrant dans les sortilèges de l'intertextualité ou de l'aléatoire, s'est laissé tenter souvent par l'importation d'une métaphysique pré-critique : quelque chose relie les *happenings* destinés à nous arracher le cri primal, la catholicité d'un Penderecki reconverti à la myrrhe tonale et les spéculations panthéistes de Stockhausen. Les philosophies orientales ont elles aussi bien souvent la fonction d'un liant pour un langage qui se défait puis s'invente un passé-antérieur, une origine mythique ; Cage fournit à beaucoup cette conjonction entre la philosophie Zen — le son, épuré, non contaminé par une volonté subjective dont l'affirmation exigerait le combat avec l'ancêtre — et la nature, dont les lois, interprétées comme pures, aléatoires, vierges d'histoire, commandent la distribution des sons. Il est significatif qu'un essai récent parle à propos de la musique des post-modernes d'un retour vers les conceptions de Ptolémée, d'une suspension locale, et en manière « d'exercice d'assouplissement », de la révolution copernicienne[9].

Ces modèles, selon les génies particuliers, peuvent servir aussi bien de catalyseur que de cache-misère. Chez Walter Zimmermann, en une expérience originale, le retour vers la nature revêt la forme d'une révérence à un paysage particulier. Dans le cycle *Lokale Musik* (1977-81), Zimmermann part de collections de danses traditionnelles de Franconie, rassemblées dès le début du XIXème siècle, par des instituteurs, des curés de village, des musiciens ambulants. A partir de l'analyse des formules mélodiques, harmoniques, métriques etc., le compositeur établit des séries (composées curieusement de douze éléments...), qui sont alors mises en rapport et combinées ; les danses sont ainsi à la fois recomposées et détruites, analysées et « ouvertes » comme un fruit. Dans *Topan*, le paysage lui-même est décomposé en douze types (morphologie, strates géologiques etc.) qui sont projetés sur le corpus musical. Zimmermann veut ainsi reverser ce matériau dans l'anonymat matériel d'où il proviendrait, le comprendre

9. Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, p. 113.

comme ensemble de fragments d'une improvisation sans fin, afin de libérer ces forces qui agissent également dans la terre, l'air, les cours d'eau. L'anonymat « local » doit débarrasser ces musiques de leur connotation sentimentale, patriotique que le XIXème siècle a fait peser sur elles. Il faut « transformer l'histoire en topographie. »[10]

Il convient de citer enfin le cas des musiques spectrales, déduites de l'analyse des harmoniques. Cette analyse fournit la base de l'œuvre qui, selon l'expression de Gérard Grisey, est souvent l'histoire d'un son. Assurément, cette recherche, quoique s'appuyant sur une technologie sophistiquée, recèle encore quelque élément mythique ; le déploiement plus ou moins dirigé d'un timbre puis leur mélange serait un garant suffisant pour l'œuvre parce que s'appuyant sur des archétypes acoustiques. Ces mêmes harmoniques fondent paradoxalement les arguments pour un retour vers la tonalité, laquelle en serait, selon certaines interprétations où se retrouvent les réactionnaires de jadis et les post-modernes récents, l'exploitation la plus adéquate[11]. La nature doit donc cautionner aussi bien un nouveau départ de recherche que la reprise de combats d'arrière-garde ou les meurtres du grand-père ; la pureté et l'exactitude de la première mimésis justifie toujours quelque manière de conduire la seconde : le choix de telle stratégie contre les géants. Pour bien des compositeurs (victimes souvent des commentaires journalistiques dont le scoutisme latent ne peut concevoir le changement qu'en termes de lutte, où il s'agirait « d'enfoncer » ses aînés) est inconcevable une admiration tranquille des chefs d'œuvres récents : non pas un hédonisme nivellateur, mais une ataraxie heureuse et ironique qui compterait sur l'alternance régulière et immuable du bon et du mauvais ainsi que sur la métamorphose finale de toute théorie en mythe.

***

J'ai parlé plus haut de la droiture de l'épigone ; le regard oblique sur le texte-modèle lui est impossible ; il est réfractaire à l'analyse, à l'anamorphose, il ne sait se débarrasser de son filtre. L'épigone est comme tel général qui, avant la bataille, préférerait relire son Plutarque plutôt que d'étudier le terrain.

Les musiciens mineurs sont incapables d'établir un rapport dialectique avec le passé. Il gardent tout en bloc, sans trier, sans séparer l'essentiel et le contingent ; ils sont, aux deux sens du terme, incapables de faire le départ. L'œuvre ne peut naître sans influence, mais le refus radical aussi bien que la soumission aveugle signent son échec.

Entre ces deux pôles se loge le jeu dialectique de l'influence. Harold Bloom a analysé avec finesse les différentes stratégies d'écriture qui doivent conjurer la « peur de l'influence »[12] ;

10. Walter Zimmermann, *Nische oder das Lokale ist das Universale*, dans *Weltmusik*, Feedback Papers, Köln, 1981.
11. Voir par exemple *La Revue musicale* N° 316/317, une réflexion sur la « tonalité en 1979 », due à la plume aigrie de Jacques Chailley.
12. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973.

toutes s'appuient sur la fragmentation du modèle. Bien des partitions du XXème siècle — depuis Stravinsky — sont devenues, par l'affrontement intertextuel, les théâtres de l'influence, où se joue le meurtre oedipien, le morcellement des corps antérieurs. Cette lutte, par un retournement qui liquide alors toute tentation épigonale, devient l'enjeu même de l'œuvre, et ce qui relie secrètement son apparence bariolée. Rien de plus étranger à l'épigone que le collage par exemple, qui s'interroge sur l'influence qui pour le suiveur ne fait jamais question : car la réponse le conduirait vers le silence.

Il ne faut donc guère agréger ce type d'œuvres à des partitions qui sont comme des collages involontaires, aux mélanges indécis, et reflètent d'avantage l'absence de goût, c'est-à-dire d'un choix[13]. Elles ne sont en rien les allégories polémiques de la lecture du passé, laquelle, comme le dit l'étymologie, est choix et fragmentation.

Mais l'épigone n'est-il pas le meilleur lecteur de ses prédecesseurs ? Une collusion intime ne lui ouvre-t-elle pas les détours cachés de l'œuvre modèle ? Cela est possible. La lecture de l'épigone est un embrassement précautionneux, elle est fidèle, maternelle, prête toujours à accueillir un sens supplémentaire ; c'est celle des philologues dont parle Nietzsche dans *Ecce Homo*. Fondamentalement, l'épigone est toujours côté salle, il est un auditeur qui écrit, et son œuvre un post-scriptum admiratif : alors que le musicien de génie détruit pour se frayer son chemin, sa lecture envahit, bouscule, couvre de désordre ; il refuse la fidelité.

En ce sens la figure de la citation (de la fragmentation) est celle de l'influence véritable, qui ne peut accueillir qu'en réduisant, gardant quelque quintessence. La fausse lecture même peut lui servir d'avantage : Stockhausen fit fructifier dans son œuvre ses erreurs d'analyse sur une partition de Nono...

Cette fragmentation radicale a sa contrepartie symbolique dans la conduite ou le style des œuvres. Il est significatif par exemple qu'à la musique fragmentaire du dernier Beethoven, véritable traumatisme pour la génération romantique, ait succédé une musique continue : Mendelssohn affronte tout d'abord la forme fragmentée, puis, comme pris de vertige, se tourne vers un style lisse, sans aspérités, un mouvement perpétuel inspiré souvent de la fluidité de Bach ; le même parcours s'observe chez Schumann ; Reger le confirme à la fin du siècle. On dirait que les musiques épigonales (il faut là aussi différer le jugement de valeur) sont acculées au continu, au non-dialectique ; la musique sérielle, paroxysme du fragmentaire, a suscité à son tour la réaction des musiciens répétitifs, les longues formes méditatives des compositeurs

13. « Bonnard (...) ne sait pas choisir. Quand il peint un ciel par exemple, il le peint d'abord bleu, plus ou moins comme il est. Puis il regarde d'un peu plus près et y voit un peu de mauve ; alors il ajoute une touche ou deux de mauve, sans se compromettre. Et puis il se dit qu'il y a aussi un peu de rose. Donc il n'y a pas de raison qu'il ne mette pas de rose. Le résultat est un pot-pourri d'indécision. » Picasso (cité dans *Vivre avec Picasso*, Paris Calmann--Lévy.

de l'Itinéraire, les cérémonies électro-acoustiques de Jean-Claude Eloy.

Le mouvement post-moderne, comme ses protagonistes eux-mêmes s'évertuent à le dire, comprend en vérité des attitudes fort diverses. J'en distinguerai trois, dont les deux premiers illustrent la polarité établie ici (la fragmentation ou la soumission épigonale), alors que la troisième la trouble. Certains compositeurs tout d'abord me semblent jouir de cette ataraxie lucide dont j'ai parlé : la capacité — rare de nos jours — de faire la distinction entre un langage que l'on abandonne (la musique sérielle) et l'exigence qui le portait, celle aussi, en ses plus parfaites incarnations (les grandes partitions de Boulez, Stockhausen, Berio et Nono) de s'affronter à la question de l'Art. On pourrait citer là, pour ce qui est de la recherche instrumentale, Helmut Lachenmann ou Aldo Brizzi, ce dernier revendiquant une certaine post-modernité[14]. Leurs musiques ne découlent jamais de cette « plénitude fallacieuse » dont il a été question ; les implications du matériau instrumental, idéologiques, historiques, en forment le substrat et l'achoppement. Quand Brizzi part de musiques antérieures, Mahler dans *Objet d'Art*, Ligeti dans *Kammerkonzert*, elles sont soumises à une lente interrogation, une excavation qui s'inscrit dans la lecture fragmentaire.

A l'opposé, le post-modernisme déclarément épigonal conjugue une pleine reprise de la tradition, qui souvent n'est qu'un lourd pastiche du post-romantisme, avec une polémique brutale contre les avantgardes d'hier. On y confond sans autre forme de procès les autoroutes et la peinture abstraite, la culture et la technologie, en un grand mélange d'épiphénomènes[15]. La grossiereté polémique des déclarations répond alors à celle des œuvres, manifestes voilés qui s'abandonnent aux grasses sonorités d'orchestre, à un bel canto épais : les opéras de Lorenzo Ferrero ou Daniel Del Tredici symbolisent cette tendance, ou les partitions orchestrales de Detlev Müller-Siemens, Hans-Jürgen von Bose, du dernier Isang Yun...

Enfin, un post-modernisme plus troublant, plus subtil se lit dans certaines œuvres de Wolfgang Rihm. Le geste de chercher, la figure du chiffré, de la trace sont fondamentaux dans cette musique qui, même quand elle semble trouver trop tôt (le langage symphonique de Bruckner, Mahler ou Ives par exemple, comme dans *Dis-Kontur* et *Sub-Kontur*), vit de la conscience du problème de l'histoire ; et Rihm, énergiquement, refuse toute régression simpliste. Le compositeur voudrait atteindre de nouveau les instincts profonds, les atavismes qui sous-tendent le fait musical ; il ne s'agit jamais de séduire ; ainsi les scories, la « boue » composée dans

14. Voir ici-même l'article *Le laboratoire du vide*.
15. Félix Torres, *Déjà-vu*, Paris, Ramsay, 1986, p. 96. Cet amalgame a été commenté par Jürgen Habermas dans son allocution lors de la remise du Prix Adorno, *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt*.

Sub-Kontur est destinée à cet « auditeur problématique qui sent que les applaudissements viennent du mauvais côté »[16].

Certaines partitions de Rihm — je pense aussi à *Spur* — font songer à la distinction platonicienne entre les bonnes et les mauvaises copies des Idées, entre les idoles et les simulacres[17]. Le simulacre brouille les catégories du vrai et du faux, miroir déceptif qui nous renvoie le problème même, copie à la fois fausse et plus riche. Le simulacre — en une temporalité utopique qui s'ajuste assez au rêve d'intemporalité de l'épigone — suspend les catégories de la fidélité et de la polémique ; il ne se nourrit ni d'une déformation ostentatoire, ni du refoulement du progrès. Bien des compositeurs sont animés par la conviction qu'il y aurait des sortes de « plis du temps », des moments où l'histoire se serait emballée, serait passée trop vite, en qu'il resterait à en emprunter quelques sentiers négligés ; c'est le cas de Schubert, qui rêve encore selon Mozart, et sur le temps ; c'est aussi celui, au génie près, du dernier Strauss, peut-être de Poulenc.

Rihm, ainsi, apparaît parfois comme ce héros de Larbaud qui modifie la ponctuation des chefs d'œuvre. Mais cette dernière représentation de l'épigonisme, qui en annule presque la description classique, nous oppose les richesses d'une déviation infime, d'un doux clinamen, qu'elle choisit au détriment de la lutte en fanfares — et peut-être du sien. Elle incline une dernière fois la défense de l'épigone, ou son accusation, vers la suspension des catégories, vers l'ajournement.

16. *Texte à propos de Sub-Kontur*, dans *Donaueschinger Musiktage*, 1976, p. 20.
17. Voir Gilles Deleuze, appendice I à *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969.

LE LABORATOIRE DU VIDE

Réflexions pour une musique post-moderne (1)

Aldo BRIZZI

Le sérialisme me met mal à l'aise ; je ne pense pas à la tonalité ; la musique aléatoire m'échappe.
Mais toi, tu trouves facile d'écrire de la musique ?
G. Ongaro

Au seuil des années 80, la situation de la composition musicale sérieuse a subi un changement brusque, imprévisible quelques années auparavant : elle est sortie de l'impasse et de la léthargie créatrice qui caractérisait les années 70. Une fois hors du tunnel, on se trouvait bien loin des avant-gardes, de l'époque héroïque des batailles darmstadtiennes, des absolutismes, du radicalisme technique, linguistique, idéaliste. Tout cela est maintenant considéré avec un détachement voilé, et l'on a conscience que la poudre immatérielle du temps nous a déjà confié les œuvres les plus importantes, les chefs d'œuvre incontestables, et débarrassés d'un nombre infini de contre-façons, d'échecs, d'œuvres imparfaites qui, toujours, mettent en mauvaise lumière, auprès des contemporains les plus ignares, les expressions les plus hautes qui signent une époque. Les meilleures d'entre elles ont conflué vers ce fleuve au cours irréversible, l'Histoire, preuves de l'irrévocabilité même de ce temps.

Une prémisse s'impose : presque tous les protagonistes de cette époque travaillent encore de nos jours. Mais chacun d'eux a abouti à un approfondissement intérieur tout à fait personnel, signe de temps plus matures. Nono, Stockhausen, Xenakis et d'autres sont bien loin des tribulations esthétiques en quête d'identité, impétueuses, exubérantes, polémiques, si typiques des forces naissantes. Celles-ci ont tendance à déployer plus d'énergie créatrice pour la recherche d'un

1) Ce bref regard sur la situation de la nouvelle musique en Europe a été écrit à la demande de la revue *Coloquio-Artes* de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne en 1982, grâce à l'aimable autorisation de laquelle il est repris ici.

aspect autonome, et sont tout naturellement conduites vers l'extension plutôt que vers « l'intention ». Cette expansion comporte une régénération prospective, et là entrent en jeu des intérêts qui dépassent les cas singuliers : le goût d'une musique nouvelle qui puisse s'affirmer avec force implique une vaste structure sociale qui se soumette la mondanité, la critique, le monde de la publicité et celui de la culture ; pour cela, le florilège des idées nouvelles, sans distinctions ou sélections naturelles, s'attache d'ordinaire à ceux qui, à tort ou à raison (le temps et les trajectoires personnelles le montreront), revendiquent une même conception artistique.

Nous parlerons ici surtout des groupes qui se sont formés en Allemagne et en Italie. Les attitudes ne diffèrent guère de celles qu'adopte chaque nouveau courant pour procéder à une mise à jour du langage. En premier lieu, refus total des expériences de la génération précédente ; une fois embrayé le mécanisme du contre-courant, on passera rapidement de la « mort de l'œuvre » à la « mort des avant-gardes », de la « provocation du public » à la « nostalgie des applaudissements », pour aboutir, dans cet *à rebours* (2) à la recherche de modèles toujours plus anciens, au « nouveau romantisme » puis aux « néo-galants ». La musique devient un catalogue de situations musicales glanées çà et là chez Haydn ou Berg, Chopin ou Debussy.

Voilà la description objective de la pensée compositionnelle au seuil de l'ère post-moderne. En réalité, il est bien plus difficile de la situer vraiment. D'un point de vue purement critique, il est peut-être possible de renverser simplement les positions des protagonistes, pour démontrer que les cas intéressants ne sont rien, fût-ce sous une forme elliptique et un peu indécise, qu'une conséquence directe, sinon simplement le point d'aboutissement des consciences les plus radicales et les plus tourmentées de la génération précédente. Mettre en lumière de tels processus signifierait articuler une étude systématique menée dans l'esprit d'une enquête musicologique, que nous ne voulons guère aborder ici. Les raisons pour cela : il me semble plus intéressant pour le moment, et plus passionnant, d'assister comme témoin à la genèse du mouvement, aux discussions entre les compositeurs sur les évolutions de leur patrimoine esthétique, avant que d'en analyser la cristallisation historique.

Une autre raison (et qui valide fortement la première) : ma propre position d'observateur est faussée, puisqu'il m'est impossible d'analyser ce *status nascendi* avec le détachement nécessaire, étant moi-même impliqué dans ce mouvement en tant que « jeune compositeur » (3). Le filtre à travers lequel nous réfléchissons sur les choses transforme les multiples interprétations, les niveaux de lecture divers qui se complètent, se recoupent, s'excluent. Mais il n'existe qu'*un* angle qui permet de ne voir qu'une seule face d'un objet. Mon point de vue est digne de foi seulement si on le considère comme provenant de l'intérieur de la matrice esthétique qui a produit ce changement décisif au seuil du mouvement post-moderne.

2) En français dans le texte.
3) Aldo Brizzi, compositeur et chef d'orchestre, est né en 1960. Il a travaillé avec Aldo Clementi, Niccolo Castiglioni, Brian Ferneyhough, suivi les Cours d'été de Darmstadt de 1982 à 1984 et effectué un stage dans l'Atelier de recherche instrumentale à l'IRCAM en 1984/85. Brizzi a fondé le *Nuovo Ensemble Italiano*, et donné des séminaires de composition à la Fondation Gulbenkian en 1983, à Darmstadt et à l'Université de Tel Aviv en 1986. Parmi ses œuvres citons *Objet d'art* (1980) pour flûte et 8 cordes, *Mirtenlied* (1982) pour flûte et harpe, *Il libro dell' interrogazione poetica* (1984) pour 6 percussions et 9 instruments, *The smallest mustard serd (1986) pour 12 voix solistes ; Mi Ha Sefer...* (1986), pour saxophone, percussions et bande magnétique. (N.d.T.)

L'histoire des dernières décennies est l'histoire de l'appropriation du vide à l'intérieur de la musique. Plus on s'en approchait, et plus la peur d'*une* fin (la confiance dans l'Idéalisme absolu : synthèse entre signe et *logos* — c'est-à-dire l'esprit de conservation) cachait ce vide à la volonté (la conscience). Boulez représente le premier cas-limite : la perfection du sérialisme intégral ne laisse pas de place à *autre* chose ; chaque phénomène latent est annulé, l'aura remplacée par la clarté technico-formelle parfaite de l'œuvre. L'aléatoire, représenté surtout par la figure de Cage et quelques autres Américains, aboutit à des surfaces lisses, privées de contrastes, en une alternance indifférente de sons et de silences ; en théorie tout est prévisible puisque tout peut arriver. La musique négative enfin (Clementi, Schnebel, Donatoni, Kagel), bien qu'avec des variations très diverses, refusait la dialectique linguistique, même comprise comme « négatif tonal » (à la manière des structuralistes), et refusait donc la synthèse entre signe et *logos* dans un pur avènement sans temps et sans forme, incitant beaucoup à conclure sur une « mort de l'art ».

L'appropriation du vide a poursuivi sa progression inéluctable et irrévocable avec des compositeurs plus jeunes, malgré parfois leurs propres résistances. Ferneyhough, par une régénération structurelle impressionnante, prévient encore la réddition, mais annule l'œuvre de l'intérieur, à travers un perfectionnisme incontrôlable : ses partitions se situent toujours à la limite des possibilités de l'interprète. Cette limite est franchie si l'exécutant se concentre sur une tentative de dépassement du fragment qu'il vient de jouer : dans cette transcendance s'insinue le silence, acquérant un caractère accidentel typique du vide. Les trames sonores de Sciarrino aboutissent à l'organisation précieuse de phrases sonores suspendues sur le silence, et dont le tracé errant produit une ligne poétique inattendue. Revient aussi l'utilisation exclusive des instruments classiques ; d'une part, les timbres s'inscrivent dans un art de l'illusion (on emploie uniquement les harmoniques aux cordes, le souffle seul pour les instruments à vent), d'autre part, on assiste à l'exaltation des vertus techniques des instruments, ceux que nous a légués la tradition. Il y a même là, cachée, une confiance subtile dans les processus formels traditionnels, retours fugaces vers les secrets des temps anciens. Mais au fond, les nébuleuses de timbres, les pous-

tent, se recoupent, s'excluent. Mais il n'existe qu'*un* angle qui permet de ne voir qu'une seule face d'un objet. Mon point de vue est digne de foi seulement si on le considère comme provenant de l'intérieur de la matrice esthétique qui a produit ce changement décisif au seuil du mouvement post-moderne.

L'histoire des dernières décennies est l'histoire de l'appropriation du vide à l'intérieur de la musique. Plus on s'en approchait, et plus la peur d'*une* fin (la confiance dans l'Idéalisme absolu : synthèse entre signe et *logos* — c'est-à-dire l'esprit de conservation) cachait ce vide à la volonté (la conscience). Boulez représente le premier cas-limite : la perfection du sérialisme intégral ne laisse pas de place à *autre* chose ; chaque phénomène latent est annulé, l'aura remplacée par la clarté technico-formelle parfaite de l'œuvre. L'aléatoire, représenté surtout par la figure de Cage et quelques autres Américains, aboutit à des surfaces lisses, privées de contrastes, en une alternance indifférente de sons et de silences ; en théorie tout est prévisible puisque tout peut arriver. La musique négative enfin (Clementi, Schnebel, Donatoni, Kagel), bien qu'avec des variations très diverses, refusait la dialectique linguistique, même comprise comme « négatif tonal » (à la manière des structuralistes), et refusait donc la synthèse entre signe et *logos* dans un pur avènement sans temps et sans forme, incitant beaucoup à conclure sur une « mort de l'art ».

L'appropriation du vide a poursuivi sa progression inéluctable et irrévocable avec des compositeurs plus jeunes, malgré parfois leurs propres résistances. Ferneyhough, par une régénération structurelle impressionnante, prévient encore la réddition, mais annule l'œuvre de l'intérieur, à travers un perfectionnisme incontrôlable : ses partitions se situent toujours à la limite des possibilités de l'interprète. Cette limite est franchie si l'exécutant se concentre sur une tentative de dépassement du fragment qu'il vient de jouer : dans cette transcendance s'insinue le silence, acquérant un caractère accidentel typique du vide. Les trames sonores de Sciarrino aboutissent à l'organisation précieuse de phrases sonores suspendues sur le silence, et dont le tracé errant produit une ligne poétique inattendue. Revient aussi l'utilisation exclusive des instruments classiques ; d'une part, les timbres s'inscrivent dans un art de l'illusion (on emploie uniquement les harmoniques aux cordes, le souffle seul pour les instruments à vent), d'autre part, on assiste à l'exaltation des vertus techniques des instruments, ceux que nous a légués la tradition. Il y a même là, cachée, une confiance subtile dans les processus formels traditionnels, retours fugaces vers les secrets des temps anciens. Mais au fond, les nébuleuses de timbres, les poussières sonores de Sciarrino sont gelées au-dessus du silence : le vide ne s'immisce guère dans le matériau, mais entoure la composition même, dont l'agencement est privé d'un corps sonore ; les échos reproduisent les spectres, les harmoniques supérieurs.

Le point culminant de la dissociation entre l'intentionalité d'une musique qui repose sur une foi quiétiste en elle-même, et un résultat concret qui se résout dans l'exact contraire est représenté par Rihm, qui n'est pas par hasard le chef de file reconnu des néo-romantiques allemands, même s'il s'est peu à peu détaché d'eux. Ses positions esthétiques tendent à mettre en évidence une continuité avec la Tradition, et non sa négation ou sa défaite ; sa musique est un flux incessant d'images, de lieux communs, d'apparitions de moments sonores appartenant à la tradition symphonique du romantisme tardif en *Europe centrale,* souvent portés jusqu'au paroxysme. Mais juxtaposer de telles situations musicales privées d'une quelconque fonction signifie créer le vide. Et l'inconscience de l'avoir créé. De nos jours, les jeunes compositeurs sont fascinés par le culte de l'éphémère et de la vanité, parmi les restes (les fragments) d'une civilisation qui repose ses propres certitudes sur l'Idéalisme absolu. Opérer sur un monde de valeurs irrémissiblement perdues signifie travailler dans l'inconscience absolue de l'absolue défaite.

Notons un motif récurrent : la velléité. Chaque travail sur le matériau gravite dans un éloignement sidéral des valeurs (ou des contre-valeurs) ; il s'opère exclusivement en relation avec les états d'âme, les expériences, les souvenirs personnels de l'artiste. Chaque aspect est désensibilisé, le vide non seulement gagne le silence, mais la musique, comprise comme *absence.*

Les définitions mêmes des néo-romantiques, néo-expressifs et autres ne sont que des masques supplémentaires de ce procédé (aussi contradictoire qu'inéluctable, comme nous l'avons vu) d'endiguement de la course vers la paralysie, vers la glaciation de l'esprit de conservation, conçu comme une désillusion imperturbable. Opération inversement proportionnelle : plus on tend à s'approcher des objets désirés, à caresser, choyer, flatter les ombres du passé (refoulement du présent qui relève d'un complexe œdipien non résolu), à se réclamer de situations linguistiques passées, et plus on s'éloigne de l'objet réel de cet amour : la *Romantik,* celle qui, héroïquement, sombre en un tourbillon d'interrogations existentielles.

Plus on caresse des formules syntaxiques d'un « effet » sûr (précisons : non seulement les références *tout court* (2) aux auteurs mythifiés, mais aussi des constructions musicales

4) En français dans le texte.

indulgentes, qui, en apparence, montrent une confiance dans les notions recyclées d'un savoir positif, ou des « galanteries »), et plus l'œuvre devient anesthésiée.

Un danger se profile alors : l'impression qu'une telle musique obéit à la prévisibilité, que l'étincelle divine, que l'émotion en est absente.

Le risque sous-tend notre parabole critique : se précipiter dans le vide est la destinée de notre moment historique, et chaque création qui constitue une avancée dans ce sens a sa raison d'être, par delà son apparence esthétique. A partir du moment où des mécanismes que l'on ne soupçonnait pas sont mis en lumière, les règles du jeu sont modifiées, changeant le critère d'observation ; l'acceptabilité d'un phénomène est déterminée par le danger de se trouver *déjà* à l'arrière-garde, qu'un défaut empêche soudain la vision de tous les autres aspects : être démodé (ce n'est pas par hasard que le kitsch de nos jours est *toujours* déjà démodé). Là, l'*inconscience* a été cultivée et l'on a contemplée, avec la conscience de l'inconscience, les points de référence historiques. Quand cette conscience advient, beaucoup de choses changent. De nos jours, ère post-moderne, l'incapacité de contrôler ce processus, le simple abandon à des situations sans évolution possible est synonyme d'opérations inutiles, de mauvaise musique (qu'il s'agisse d'erreurs ou de mauvaise foi). L'avortement de produits artificiels excédentaires n'est guère intéressante.

Pour cela, je me sens loin de ces groupes déjà solidement formés.

***

Nous sommes en mesure d'allumer et de faire resplendir tout ce qui est possible, mais la flamme vive ne nous est pas donnée. Ainsi, il nous est impossible d'anéantir de manière simple, afin de pénétrer, au-delà de ce que nous avons anéanti, en d'autres sphères.

Paul SCHEEBART

Ma musique est fondée sur la *conscience* du vide, et elle est construite sur lui.

Je conçois le son comme plongé dans une atmosphère d'échos, de murmures, une dilatation insaisissable de fragments qui se réfractent à la surface du temps, me référant à un son essentiellement dépouillé, émergeant du silence. Mais mes îlots sonores, je les comprends comme allusions et non comme des événements isolés.

Chaque moment se situe au centre (illusoire) de la composition, en un jeu hasardeux et accidenté entre silences (vides de mémoire) et suites trompeuses de figures. Le texte devient prétexte. Les fragments se trouvent dans un conflit tragique avec le moment, suspendus sur l'imminence de l'inconnu, inlassables ornements du vide. L'écho ne fait que tirer un trait sous la nullité du sens, sceau invisible de mots jamais prononcés. La pluralité évanescente de perspectives non exprimées se reflète dans la sphéricité vide et infinie des métamorphoses, pour aboutir, intuitivement, à l'anéantissement (et non, que l'on y prenne garde, à la négation) de la Volonté (comprise ici, en une acception hautement romantique, comme chez Schopenhauer, c'est-à-dire à des distances infinies des postulats infatués des néo-romantiques). Anéantissement conçu comme absorption, comme un pur être-là...

L'impossibilité (quasi absolue) de saisir le souvenir de ce qui était plongé dans le silence confie à l'évanescence toute

trace d'un événement matériel. La mémoire est annihilée. Elle n'est guère éludée au profit d'une perception pure, comme il arrivait dans les compositions organisées avec une rigueur abstraite. Après la *récupération* de la mémoire, on doit en postuler la présence, mais seulement pour en saisir l'impuissance face à l'ambiguité des rappels. Je m'explique mieux : les apparitions dans mes constructions musicales tendent à produire l'impression d'un vertige, comme une immobilité onirique ; la dialectique du perceptible assume des temps physiologiquement et insensiblement distordus. Distordus par une sensation qui se dérobe à la prétention de rendre évidente, pour une logique rationnelle, la circularité de la transformation incessante des renvois. La mémoire même traverse le miroir de secrets labyrinthiques, quand elle est présente, elle devient insaisissable ; seule l'absence (le vide de la mémoire) se réfère directement à elle : voilà une ultime variante du vide.

Par ailleurs : si le système de pensée, dans ses formulations complexes, se fie de manière critique au doute, les renvois théoriques à la conscience de soi-même créent l'éloignement, la perte de toute sécurité — on finit par écrire ce que l'on pense et penser ce que l'on écrit. L'ordre, selon le concept d'entropie, se révèle comme faux.

Je ne me retrouve guère à devoir repenser ce que j'ai écrit dans les paragraphes précédents : toutes les phrases qui devaient illustrer ma musique sont un collage, extrait d'études et de critiques que quelques musicologues lui ont consacrées. Elles sont une anthologie de quelques remarques de Fernando Pessoa, Roland Barthes et autres sources d'inspiration. Aux musicologues qui ont « écrit » ce paragraphe, je dédie cette réflexion de Saint-Exupéry : « On ne connaît que les choses que l'on apprivoise ».

Je n'ai pas voulu me livrer à une description technique de ma musique, afin qu'on puisse l'imaginer. Avant tout parce que l'on peut parler *sur* la musique, mais non *de* la musique (laquelle reste ces mots que l'on ne pourra jamais dire). Et enfin parce qu'elle n'aurait aucun intérêt pour notre propos ; il s'agissait avant tout de découvrir le jeu entre les nouveaux courants de compositeurs. Où surgit la conscience de l'inutile, il est vain de se cacher derrière de beaux sentiments, et chaque tentative pour le masquer est un échec. Sur la conscience du vide, dans une situation qui n'est pas sans ressemblances avec celle dont souffrait Mahler, obligé de travailler à partir d'un langage historiquement mourant (l'unique voie de salut étant alors de le représenter encore, en dépit de la conscience de la *Krisis,* sans qu'il importe désormais que ce fût tantôt avec ingénuité, tantôt avec cynisme) s'établit l'*ethos.* La responsabilité du compositeur face à la page

blanche n'est plus, comme trop de malentendus le laisseraient supposer, platement morale, mais un problème existentiel. Les nouveaux compositeurs français (comme Dufourt, Lévinas, Murail, Grisey), engagés depuis longtemps dans une recherche sur les propriétés de l'espace acoustique, offrent un nouvel horizon esthétique. Ainsi de quelques Espagnols (Guerrero) ou Roumains (Ioachinescu, Mitrea-Celarianu, Miereanu, Radulescu). On voit donc tous les pays latins alignés, fût-ce avec des styles et des conceptions extrêmement divers, face à la négligence des dernières tentations de la Mitteleuropar. Même en Italie, quelques compositeurs tout jeunes sont déjà à même de sourire de l'ingénuité de certains de leurs collègues.

Que l'on prenne garde pourtant : je n'entends pas par là réfuter l'expressivité (qui demeure un archétype musical), mais l'inscrire dans un horizon (éthique, linguistique) plus vaste, où le radicalisme linguistique des avant-gardes, qui a déjà abouti à la cristallisation historique, a une raison d'être aussi bien qu'une « expressivité » quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle fonctionne comme un vecteur dynamique. Cela ne signifie pas le *refus* des expériences néo-romantiques (qui se poseraient même comme anti-thèse de ce que nous avons convoyé dans le processus de l'histoire), mais bien son *dépassement.* Et ceci non par réaction, mais dans la conscience qu'en un monde où les mass-média vont vers une liquidation précipitée, nous nous trouvons au-delà (privés de la foi dans l'avant-garde) des nécessités qui ont vu naître ces groupes. « Toute l'étendue qu'il traverse ne l'enrichit que s'il la laisse derrière lui » dit Marius Schneider. Cela aussi est un matériau que l'on peut intérioriser et s'approprier, comme tout autre. Mais, dorénavant, à une seule condition : que l'on se souvienne comment la culture de la *Krisis* a abouti à sa propre dissolution, et comment toute tentative pour endiguer cette fuite du système des « valeurs » a laissé un vide sur lequel, *consciemment,* nous nous trouvons à travailler.

Traduit de l'italien par Martin KALTENECKER

LA FIN DU ROMANTISME

Célestin DELIEGE

Dans cet essai, on s'efforcera de montrer en quoi la mentalité de quelques compositeurs nous éloigne, depuis quelques années, d'un romantisme qu'en opposition au romantisme historique nous appellerons immanent, ne pouvant partager la foi de Georges Gusdorf qui, au romantisme historique, n'hésite pas à opposer un romantisme éternel (Gusdorf, 1982 : 57). N'entendons pas toutefois que l'écrivain puisse, à nos yeux, s'être égaré dans une valorisation excessive d'une des attitudes prestigieuses de l'Europe. Si la musique semble devoir s'éloigner aujourd'hui de cette affirmation péremptoire du moi individuel qui la caractérise depuis fort longtemps, mais avec une violence plus volontaire depuis Beethoven, rien ne nous prédit que la distance qui est en train de la caractériser par rapport à ce qui fut si profondément individuel soit destinée à se prolonger indéfiniment. Mais il faut pourtant admettre que l'âge scientifique confronte désormais différemment, et de manière inédite, l'art à ses normes, c'est-à-dire, sa réalisation à sa pratique et à sa théorie.

Les mises en question qui vont suivre, elles non plus, ne relèvent pas du romantisme musicologique et de la critique musicale traditionnelle, hostile ou militante. Elles posent un problème épistémologique, et c'est ce problème seul qui est à l'origine de la discussion. Il est impératif que la critique musicologique participe elle aussi à la mutation vécue en ces récentes années.

Notre réflexion s'alimentera à trois sources, trois propositions indépendantes qui ne devraient pas tarder à révéler les points de contact par où elles se nient ou se complètent.

La première nous vient du romantisme historique, ou tout au moins d'un temps où l'histoire hésite à déléguer aux idiosyncrasies les apports généraux d'un classicisme encore très présent. Dans l'Esthétique professée à Iéna à la naissance du XIX[e] siècle, Schelling en annonce pratiquement le fondement en soutenant que l'intuition doit embrasser « *l'identité du moi conscient et du moi inconscient et la conscience de cette identité* » (souligné par l'auteur, 1978 : 13).

La seconde proposition nous vient de Popper (1981 : chap. XIII), et sans que l'auteur l'ait voulu, elle résonne presque comme un commentaire critique de la précédente. Comparant l'art, mais plus encore peut-être, l'attitude de Bach et de Beethoven, il déclare la première « objective » et la seconde « subjective ». L'importance de cette proposition ne réside pas dans l'usage des deux adjectifs qui traînaient déjà sous la plume de Schweitzer, ce dont Popper se réjouit, mais de l'usage qu'il en fait, et plus encore, dirai-je, de la généralisation que nous pouvons en tirer dans l'interprétation du romantisme immanent.

Enfin, la troisième proposition ne sera qu'un rappel d'une idée que l'on interpréterait à tort comme mélancolique, dont je fis part naguère en songeant aux musiciens qui s'efforcent d'innover aujourd'hui en prolongeant une écriture exclusivement basée sur le tempérament égal et l'instrument traditionnel. Je les comparais aux compositeurs médiévaux enrichissant de *tropes* le répertoire liturgique monodique, préférant cette forme d'activité à l'enfermement obscur dans l'enceinte d'un monastère où s'élaboraient lentement les premiers essais de polyphonie (Deliège, 1985 : 59-60).

Tentons maintenant de lire nos trois propositions dans leur contexte propre mais en ayant à l'esprit celui des préoccupations actuelles.

***

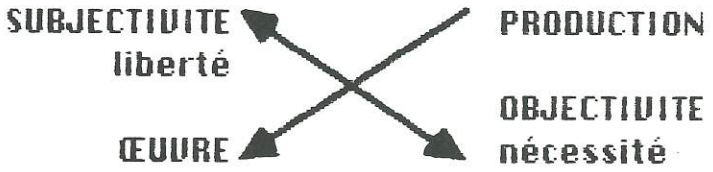
La proposition de Schelling émane du romantisme historique mais elle s'est développée dans le romantisme immanent qui accompagne encore le sens commun. La lire dans l'esprit et la lettre de l'idéalisme philosophique qui l'a produite peut se résumer comme suit :

Par les moyens naturels non conscients et par l'usage de sa liberté consciente, de sa raison, l'artiste crée son œuvre. Se constituent ainsi une action inconsciente (objective) et une activité consciente (subjective) qui se réfléchissent et se déterminent mutuellement, d'où l'identité initialement postulée. La dialectique de Schelling croise dès lors les données de sa

double perspective : d'une part, la nature finalise l'œuvre en commençant dans l'inconscient et en s'ouvrant au conscient du moi ; d'autre part, le moi conscient de la production subjective aboutit à l'objectivité inconsciente dans l'œuvre. « Le moi est conscient selon la production, inconscient en considération du produit » (Schelling, ibid.). Deux systèmes d'équations résultent de cet exercice dialectique :

objectivité = nature = inconscient = œuvre
subjectivité = liberté de la raison = conscient = production

Schelling peut-être se rendait-il compte de la difficulté que ce raisonnement risquait de créer, dès son époque, par rapport à la puissance dévolue à la réalité naturelle ? Il y fait face par l'introduction de notre *libre agir* où notre conscience peut se sentir dépassée par l'intervention du destin qui agit dans notre vie comme la donnée naturelle dans l'œuvre. Cependant la liberté de l'action sera sauvée dans l'acte ordinaire en ne postulant pas l'identité requise dans le projet artistique. Or le problème paraît bien précisément cette exigence d'identité que nos équations dans leur déploiement linéaire ne peuvent pas plus réaliser que ne peut s'opérer la rencontre de deux parallèles. La solution du problème reste à l'intérieur de la métaphysique idéaliste : ce qui est séparé ne pourra dans le domaine esthétique l'être *à l'infini*. C'est bien en vertu de cette conciliation imposée que nous venons de parler de « croisement » dans notre interprétation du système dialectique schellingien. On pourrait schématiser comme suit la relation telle qu'elle apparaît au moment de l'identification des contraires :



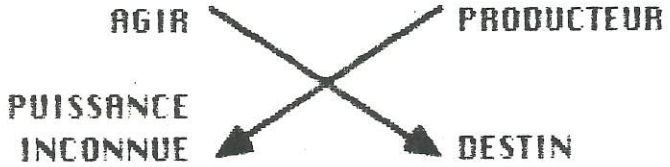
où *liberté* et *nécessité* sont en fin de compte la concrétisation et les termes de la conciliation.

Jusqu'ici, cependant, il n'y a peut-être rien que le rationalisme du XVIII[e] siècle n'aurait pu admettre. La fuite dans l'irrationalisme commence quand nous apprenons que la conciliation a été obtenue par l'intelligence agissant par la voie du *don gratuit d'une nature supérieure* (ibid : 15). L'arbitrage de l'intelligence dans les activités conscientes et incons-

cientes est donc l'œuvre d'une puissance inconnue, d'un absolu qui dépasse l'intelligence et de ce fait introduit le non-intentionnel dans l'activité consciente.

Nous abordons ici sur les côtes du romantisme historique, ce qui pourrait ne pas trop nous concerner aujourd'hui ; mais ne nous y trompons pas, simultanément, nous venons bien d'aborder le continent du romantisme immanent dont les phares côtiers brillent encore, et parfois non sans intensité.

Mais ne nous éloignons pas immédiatement de la démarche de Schelling. Revenant à la comparaison avec le *libre agir*, nous n'avons aucune peine à compléter notre précédent schéma :



A partir de là, une extension des équations précédentes est impliquée :

œuvre d'art = produit de génie

Pour trouver son achèvement l'analyse de Schelling recourt à un appui psychologique innéiste : la double activité consciente et inconsciente de l'artiste reçoit son impulsion de l'*instinct*. Cette origine instinctive n'aura pas à être prouvée, elle ressort « des propos de tous les artistes, lorsqu'ils avouent qu'ils sont poussés involontairement à créer leurs œuvres et ne font que satisfaire, par là même, un instinct irrésistible de leur nature » (ibid : 16). Nous touchons ici à la source du concept de l'artiste-surhomme ; poussé par l'instinct de sa nature il objectivise l'œuvre comme par fatalité : il est soumis « à l'ascendance d'une puissance qui l'isole des autres hommes, le forçant à proclamer ou à représenter des choses qu'il ne pénètre pas complètement lui-même et dont le sens est infini » (ibid : 17). L'artiste et son œuvre sont ainsi voués à la sacralité, l'art devient complètement distinct de son *autre*, comme l'aurait dit Adorno. Cet isolement lui subordonne la science dont, dans la pensée idéaliste, l'art devient le modèle.

Il serait erroné de critiquer cette pensée avec les seuls instruments de la violence polémique ; elle ne peut être réprouvée dans la mesure où le romantisme historique, qui l'a admise et confortée, a produit les valeurs que nous savons et qui en justifient au moins la reconnaissance. Mais elle nous place aussi sur la terre ferme d'un romantisme lié au sens commun

qui la revendique ou, tout au moins, l'admet comme allant de soi. Aujourd'hui encore, comme au temps de l'idéalisme, la dualité conscient/inconscient est couramment entrevue en mettant le poids le plus faible sur la catégorie consciente en laquelle n'est reconnue que l'intervention du métier, de ce qui peut être acquis par voie d'apprentissage, alors que l'essentiel serait donné par les facultés innées. Une telle conception présente la tâche artistique comme la jonction du métier et du mystère, ce dernier excluant *de facto* l'importance de la conscience esthétique, laquelle n'apparaît jamais, dans ce cadre mental, comme la part prédominante de la responsabilité du créateur. Sur le terrain d'un irrationalisme impénitent se placent des supporters prêts à défendre la puissance de l'inconscient pour sauver des praticiens possédant éventuellement un métier suffisant mais incapables d'une réflexion lucide les avertissant des choix esthétiques qui pourraient s'imposer opportunément à eux.

Il n'est plus possible cependant d'ignorer et de cautionner des erreurs dues à des égarements avoués parfois après coup par leurs auteurs sous la forme d'énoncés tels que : « à telle époque nous pensions que... mais il s'est avéré par la suite... » etc. Les récentes années nous ont habitués à de telles déclarations de compositeurs ; elles sont sans précédent dans l'histoire de la création musicale, et elles dénotent une autocritique irresponsable parce que venant trop tard, alors que les produits visés se dénonçaient dès leur apparition par le seul statut qui était le leur, et se dénoncent encore dans les situations présentes qui devront faire l'objet de désavœu à moyen terme. Nous aurons à revenir sur cette question délicate ; auparavant nous examinerons la seconde proposition.

***

Dire que Bach s'opposerait à Beethoven comme un art objectif s'oppose à un art subjectif paraîtra au musicien, naïf sinon inconséquent. Popper ne l'ignore pas ; il espère simplement qu'une terminologie insuffisante n'altérera pas la compréhension de son point de vue : il se parlait à lui-même, dit-il, ou à de rares amis. Popper se place d'emblée sur le terrain de ce que nous dénommons ici le romantisme immanent pour en réfuter la croyance selon laquelle l'art ne serait avant toute autre chose que l'expression des *émotions personnelles* : ce type d'expression n'est pas le propre de l'art, il relève de tout comportement humain ou animal. Popper ne se demande pas, comme l'esthétique idéaliste, ce qu'est l'art ; il essaie de comprendre en quoi une œuvre est intéressante, et il reconnaît ici le pouvoir de l'imagination, mais il ne peut s'agir que d'une imagination illuminée par la conscience ; la pratique de l'art, dans son aspect psychologique, impose un dévouement total au travail, lequel est littérale-

ment promu au rang de mode inéluctable d'existence. L'interaction de la personnalité et du travail doit produire l'intégrité de l'œuvre, non l'originalité, pourtant visée, mais à laquelle Popper ne semble pas prêt à reconnaître qu'elle puisse être le résultat des seuls facteurs intentionnels. Comme l'idéalisme, il fait place en cette matière aux facultés innées : « L'originalité est un don divin ; comme la naïveté elle est innée, elle ne s'acquiert pas » (1976 : 92). (Acceptons provisoirement de ne pas discuter ce point de vue de Popper en observant, dès à présent, qu'il nous paraît partiellement faux).

C'est finalement l'attitude esthétique qui va déterminer l'opposition Bach/Beethoven : le premier s'est mis au service de l'œuvre, le second a davantage visé consciemment à exprimer sa personnalité. Nous ne pensons pas déformer cette observation en la traduisant par l'idée d'une œuvre où la personnalité du compositeur s'exprimerait sans l'avoir délibérément voulu, cas de Bach ; et d'une œuvre aboutissant à l'objectivité en dépit d'une intention consciente fondée sur le moi, cas de Beethoven. De toute évidence la réussite de Bach semble ici plus certaine : la résonance affective de sa musique résulte de l'impact qu'elle dut exercer sur lui-même, et non pas d'une émotion devant être exprimée a priori : « Je suppose que Bach désirait exclure de la finalité de la musique le bruit que ferait le musicien pour sa plus grande gloire » (ibid.).

Une telle finalité est insupportable pour Popper dont la contradiction est peut-être de trop s'encombrer de l'aspect émotionnel de la musique après avoir déclaré ne pas souhaiter s'en préoccuper. Et de fait, il ne s'en préoccupe probablement que pour convaincre le lecteur trop attaché à ce phénomène que sa propre théorie finira par contourner. Il se livre à une analyse du *Jon* de Platon où, de nouveau, il retrouve l'opposition entre le don divin et le travail de l'artiste. Mais au nom de la réponse de Socrate qui décrit l'attitude émotionnelle du rhapsode comme exclusivement commandée par celle du public, et plus encore au nom du Platon de la *République*, il pourra mettre l'opposition notée au compte d'une plaisanterie platonicienne. Finalement, il peut dénoncer la théorie de l'expression personnelle de l'art : c'est une sorte de « théologie sans Dieu », où « l'artiste s'inspire lui-même » (ibid : 96).

A la rigueur, Popper pourra admettre une théorie des émotions, mais à la condition que l'on n'exagère pas le pouvoir de la musique, et que l'on reconnaisse que ce n'est pas l'interprète qui exprime l'émotion mais l'œuvre. Nous croyons deviner aussi dans l'écrit de Popper qu'en s'objectivant dans l'œuvre l'émotion perd ses traits superficiels et tend à s'intellectualiser. Le compositeur sera le premier à la percevoir et,

par cette reconnaissance, il peut s'utiliser comme cobaye pour éprouver son œuvre et éventuellement la réviser. Nous atteignons ici le cœur de la théorie popperienne où, à l'inverse de Schelling, l'art n'est plus le modèle de la science, mais où le créateur procède en art exactement comme en science par la méthode des *essais et de l'élimination des erreurs* : c'est là, la manière la moins banale que Popper puisse reconnaître de l'expression de la personnalité. Voici donc le compositeur pleinement engagé sur la voie de l'autocritique comme premier récepteur de l'émotion que peut créer son œuvre ; et la conclusion du philosophe sera : « Le musicien qui se bat pour résoudre des problèmes musicaux offre évidemment une image bien différente du musicien en train d'exprimer ses émotions (banalité que personne ne peut éviter) » (ibid : 98-99).

Voici donc une théorie de l'art émise par un épistémologue dont la prétention ne fut que très occasionnellement d'en parler. Les grands exemples qui illustrent les ouvrages de Popper sont empruntés aux sciences pures, plus rarement aux sciences sociales. Mais, dans sa jeunesse, Popper crut un moment devenir musicien et c'est l'allusion à ce moment de son autobiographie qui l'amène à nous livrer quelques observations qui n'ont pas pour but une comparaison entre art et science, mais ont le mérite de nous montrer, à travers des conceptions d'une haute modernité, ce que peut représenter, sinon un vrai parallélisme, tout au moins la possibilité d'une convergence des démarches, qu'elles soient scientifiques ou artistiques, dans l'approche de leur objet. La confrontation de cette vue réaliste et rationnelle à l'idéalisme schellingien, amorçant l'irrationalisme, est ici saisissante. Nous assistons à un sursaut de la conscience qui reprend tout ce que l'idéalisme et à sa suite le romantisme historique abandonnaient au pouvoir de données que l'on voulait inconnues. Comme dans l'esthétique idéaliste, l'art finit par s'objectiver, mais alors que là, l'objectivation était le fruit de l'activité inconsciente, elle s'accomplit maintenant sous la forme d'un résultat heureux obtenu par un mouvement entre un état de réalisation et un degré élevé de conscience qui contrôle et évalue. Nous voyons ainsi surgir, en complément des qualités de métier, la nécessité de la conscience esthétique : ni l'un ni l'autre n'auront à faire abstraction de la génialité pas plus que des facultés innées, mais ces moyens ne sont que les outils de l'autocritique rendant possible l'action de la perspicacité et la capacité de détecter l'erreur, de sélectionner les décisions opportunes.

Il reste toutefois surprenant, comme nous l'avons relevé, que dans un tel contexte de pensée Popper ait maintenu l'originalité dans la sphère des données insondables, tout en recon-

naissant qu'elle est en fait toujours postulée. L'originalité est une visée tardive de l'histoire des arts et, à ce titre, son principe est mal connu jusqu'au XVIIIè siècle. Il est extrêmement difficile d'imaginer comment ce problème a été aperçu par la pratique artistique jusqu'à la Révolution française. La dépendance dans laquelle ont vécu jusqu'alors les peintres et les musiciens place davantage l'originalité dans une optique collective. Le souci d'originalité s'est manifesté, pour une part, depuis la fin du XVIII[e] siècle par la volonté de l'expression personnelle, réduite à la banalité dans les vues de Popper, mais que le romantisme n'a pu éviter par suite même des modèles qu'il se donnait, tels que la cathédrale gothique, et qui ont contribué, au XIX[e] siècle, à fortifier, dans l'art, la notion de *grandeur* particulièrement concrétisée, comme l'a remarqué Dahlhaus (1982 : 89-90), dans l'ampleur des formes symphoniques, à quoi on peut ajouter l'accroissement des effectifs orchestraux. Mais au-delà, et après l'affirmation véhémente du moi romantique, le besoin d'originalité ne peut être tranquillement évacué et mis sans discussion au rang des résultats involontaires ou fortuits. Historiquement, l'originalité musicale s'impose du seul fait des facteurs qui peuvent être reconnus comme données de progrès et qui, il est vrai, ne sont pas esthétiques mais techniques. Il n'est pas surprenant, de ce point de vue, que l'originalité de la musique d'Occident se développe parallèlement à l'évolution de la facture instrumentale. Et aujourd'hui, c'est encore une lutherie toute récente qui la rend indispensable. La transformation des moyens implique directement l'originalité stylistique, mais la réflexion esthétique vient immédiatement se superposer à cette première implication pour constituer ce style porteur de traits inédits. Posons-nous, par exemple, le problème négativement en nous demandant ce qui se passerait si le compositeur se mettait à penser que l'originalité est une question secondaire qui, effectivement, peut être laissée à la grâce de Dieu. D'une telle attitude il ressortirait : soit que Dieu se laisserait convaincre et jouerait le jeu, ruinant du même coup à tout jamais, par Son intervention miraculeuse, la musique des hommes ; soit que l'œuvre serait une copie approximative, et généralement inférieure, de modèles qui la précèdent ; soit, moins glorieusement encore, que le musicien ne puisse afficher que le déploiement impudique de son psychodrame le plus intime.

L'originalité, tout au moins tant que nous ne sommes pas rendus à une ruralisation totale et à un repli sur nos ethnies d'origine, pourrait bien être le poumon de l'organisme artistique et donc de la musique en particulier. Les problèmes posés par le matériau sont déjà si « originaux » en eux-mêmes, qu'il serait fort étonnant, dans ces conditions, que

l'atteinte de l'innovation — non d'une originalité sauvage et absurde, mais socialement et historiquement conditionnée — n'ait rien à voir avec le travail et la pénétration des questions posées par la conscience esthétique. Cette recherche légitime et intelligente de l'originalité, consciemment entrevue, est bien l'un des traits, sinon le plus appuyé, qui nous autorise, précisément, à parler d'un romantisme immanent, mais nous allons cependant constater qu'une forme d'invention semble s'écarter, maintenant, de ce vieux domaine.

Vieux domaine pourtant attachant ; comment pourrions-nous sonder les perspectives encore très secrètes du nouveau que nous entrevoyons sans nous attarder un peu dans les régions dont le paysage en conserve les derniers vestiges ?

***

Parlant du romantisme allemand, Georges Gusdorf écrit : « Le romantisme est venu jusqu'à nous, en dépit de ceux qui s'efforcent de dresser, à telle ou telle date, son acte de décès ». Et il ajoute à cette remarque cette citation de Lichtenberger : « De même que le classicisme s'est superposé au rationalisme de l'*Aufklärung* sans le remplacer, ainsi le romantisme, à son tour, n'a pas été supplanté par les tendances nouvelles ; elles se sont mélangées en proportions variables sans s'exclure les unes les autres... » (Gusdorf, 1982 : 85). Ces remarques, nous les vérifions principalement dans la lecture des styles, des « manières » comme préférait dire Goethe qui devinait, probablement d'ailleurs par le sentiment qu'il pouvait avoir de sa propre action, jusqu'où pourrait aller cette force d'une évidence du moi. Mais la France n'a-t-elle pas produit un même phénomène ? Quand Boulez insiste sur l'absence de tradition musicale dans son pays, il affirme, du même coup, la très puissante individualité des quelques compositeurs qui inscrivent profondément leur griffe dans un univers musical discontinu, mais par là même, d'autant plus diversifié. Il ne faudrait pas, pour autant, que ce romantisme immanent à notre culture depuis deux siècles, et en dépit du retour périodique de ses phases d'illuminisme religieux, soit interprété naïvement autrement que comme présence latente. Il y a loin de l'expression personnelle — disons le mot en dépit de l'aversion rencontrée chez Popper — de Beethoven à celle de Schoenberg, même s'il est prévisible que l'avenir les rapprochera plus que nous ne le pouvons aujourd'hui, et même si Schoenberg a pu, comme dans ses lettres à Kandinsky, invoquer les catégories inconscientes. Comment pourrions-nous, au surplus, perdre de vue la distance qui existe entre l'inconscient de Schoenberg et celui auquel croyait si profondément l'idéalisme esthétique de Schelling ? Les catégories inconscientes évoquées par Schoenberg, et que nous vivons intensément dans *Erwartung*, sont prêtes à se révéler à la cons-

cience comme résidu d'un espace refoulé ; celles de Schelling n'attendent que la récupération par le sens commun qui les utilisera pour justifier sa notion naïve du génie, ou astucieuse quand il s'agit d'inventer des idoles.

Nous percevons certes ce qu'il y a de commun dans l'expression de Beethoven et de Schoenberg, et même entre eux et Stockhausen, pour ne regarder que des pôles d'Europe centrale ; mais ce n'est là qu'un aspect de la réalité dû, en grande partie, à la référence à des modèles, toujours revendiquée par chaque génération. Entre-temps, les démarches ont changé. Elles d'abord; c'est à leur mouvement de mutation que l'on doit principalement les transformations, que l'on sait, des substances et des formes. De ce point de vue, Dahlhaus ne se trompe pas quand il soupçonne, au début de ce siècle, au moins autant d'agression contre le système tonal que d'épuisement de celui-ci (1983 : 91). Est-ce l'ombre de la science qu'il faut voir derrière les démarches nouvelles ? N'est-ce pas plutôt l'abandon par le second positivisme de l'irrationalisme en philosophie ? Tout a pu agir : il y a là un tissu de convergences qui traduit l'évolution même de l'Occident. On remarquera cependant la concordance frappante entre la démarche de Schoenberg, compositeur sériel, et celle des membres du *Wiener Kreis* en philosophie. Et cette attitude aura des prolongements mais, bien sûr, jamais sans quelque variante : Stockhausen, et plus récemment peut-être, Ferneyhough. Xenakis même pourrait avoir été touché. Ne nous empressons pas de croire que voici la fin du romantisme ; mais c'est tout de même un tournant, un signe annonciateur de cette fin comme possible ; d'autres avertissements seront bientôt plus précis.

Vers 1923 Schoenberg découvre une théorie, il l'applique dans ses œuvres, de son op. 26 à son op. 31, sans guère la modifier : agissant en vrai *positiviste* il est infiniment plus préoccupé de la vérifier que de la critiquer. Dans son œuvre théorique, il ne trouvera que des arguments de confirmation qui iront si loin qu'ils deviendront parfois des arguments de propagande. Au début, la théorie aurait été présentée avec prudence en milieu intime (Schoenberg, 1975 : 213), mais ne tardera pas l'exposé des « avantages » de la méthode. Dans le cadre de la notion d'*émancipation de la dissonance*, le compositeur se livre à une critique de l'harmonie de prédécesseurs immédiats et de son contemporain Debussy ; à une critique aussi de la période atonale qu'il vécut avec Berg et Webern (ibid : 217). Mais à dater du moment où la série de douze sons est présente, il n'y aura plus de regard critique. L'exposé des avantages en propose essentiellement trois : l'unification du vertical et de l'horizontal ; la possibilité de généraliser des maniements de figures (renversement et rétrogradation) qui autrefois ne furent qu'occasionnels ; enfin l'économie qui prescrit de n'utiliser qu'une seule série par œuvre. Tous ces caractères sont longuement commentés dans deux textes : l'un de 1941, le plus développé en la matière, l'autre de 1948 plus condensé, sans adjonction de propositions nouvelles. Justifier est le seul souci. L'enthousiasme qui explose dans le texte de 1941 lui fera dire : « Déjà justifiée par le développement historique, la méthode de composition avec douze sons n'est pas sans support esthétique et théorique. Au contraire, elle est exactement ce support qui la propose à partir d'un simple appareil technique, en rang et en importance, comme une théorie scientifique » (ibid : 220). Dans son désir d'argumenter en faveur d'une pleine confirmation de sa découverte, Schoenberg avait peut-être oublié que cinq ans plus tôt il avait écrit : « D'abord je dois rappeler que la conséquence n'est pas une exigence de l'art. C'est-à-dire que les lieux de l'art et de la science diffèrent fondamentalement. Alors que la science (...) doit procéder systématiquement, logiquement et conséquemment, l'art présente seulement un certain nombre de cas *intéressants* et conduit à la perfection par le mode de présentation. L'art est davantage porté à choisir ses cas selon la diversité que selon le système ; selon des qualités structurales plutôt que selon la conséquence » (ibid : 214). Mais l'opportunité n'était cette fois pas la même : le sursaut d'empirisme était ici motivé par le souci de contredire un théoricien qui s'était posé des questions sur la méthode. Quand Zarathoustra rencontre son « singe », il le congédie. Le monde est plein de gens qui préfèrent être seuls à défendre leur cause quitte à ce que son triomphe en soit retardé. Pour eux l'essentiel est peut-être d'ailleurs moins de gagner que de défendre. Le partisan perd sa raison de vivre quand on lui annonce que la guerre est finie.

Stockhausen par sa stratégie de compositeur rappelle certains aspects du positivisme, mais son itinéraire l'a, progressivement de moins en moins, séparé de la tradition romantique. Parmi les musiciens de sa génération, Stockhausen est celui qui a été le plus directement confronté aux nouveaux apports scientifiques et techniques. Se trouvant devant des questions théoriques complexes, il a résolu les difficultés qu'il rencontrait principalement par des voies inductives. Par là, il s'écarte du positivisme plus que Schoenberg parvenu au sérialisme et à sa pratique en empruntant, partiellement du moins, le chemin de la déduction. Or les représentants du positivisme logique, en dépit de dissensions parfois fondamentales, semblent avoir été d'accord au moins sur un point : la nécessité d'appuyer prioritairement la découverte scientifique sur l'inférence déductive. « On dit souvent que les prémisses d'une inférence inductive n'impliquent la conclusion qu'avec

une probabilité plus ou moins grande, tandis que les prémisses d'une inférence déductive impliquent la conclusion avec certitude », note Hempel (1972 : 16). Que faut-il néanmoins penser d'une telle certitude ? Stockhausen a beaucoup conjecturé, et il l'a fait avec une étonnante confiance vouée à l'intuition, visant à confirmer ses résultats empiriques avec un véritable émerveillement. Ce besoin de constamment vérifier est ce qui permet de rapprocher le compositeur du positivisme, mais l'enchantement lié à la découverte évitant tout retour critique est aussi ce qui l'en écarte. Ce n'est qu'avec circonspection et nuance que l'on peut parler d'une attitude positiviste de Stockhausen, pourtant présente dans le vérificationisme sans trève qui a été le moteur de son action. Quand Stockhausen a exprimé à haute voix des doutes, ils intervenaient comme dans les récits des héros mythiques où l'obstacle n'est présent que pour mieux garantir la réussite et la rendre plus éclatante. Pendant vingt ans, et par une intuition primordiale, Stockhausen a percé des murs, multipliant les essais mais sans croire beaucoup à l'erreur. Celle-ci le guettait cependant comme elle guette toute découverte. Quand est survenue la « musique intuitive » beaucoup de questions se posaient. Cette ouverture nouvelle de la pratique découlait logiquement des découvertes qui l'avaient précédée ; mais dans un premier temps, peut-être fut-elle contrainte de faire appel à une espèce de sérialisme qui ne conservait que des traces résiduelles de ses bases statistiques : le schéma des moyennes contenus dans les trois signes arithmétiques + = et −, ce qui l'éloignait de ses bases épistémologiques constituées d'une judicieuse alternance de l'induit et du déduit. Une certaine marge de déduction était cependant laissée à l'interprète dans les cas heureux où la musique intuitive favorisait une approche réfléchie permettant à l'instrumentiste un retour critique sur son travail. C'est incontestablement intéressant de monter *Stop* ou même *Prozession* dans une classe de musique de chambre. Mais quand l'exécutant se trouva devant des œuvres où il devait réagir à des signaux, tels les cris d'animaux transmis par écouteurs (Globokar : *Concerto grosso*), ou des signaux radio (Stockhausen : *Kurzwellen*), non seulement, même le champ de l'induction lui était fermé, mais c'était jusqu'à l'exercice de l'intuition dont il était privé. C'est une relation *stimulus-réponse* qui commandait ici la réaction ; c'est un psychologisme behaviouriste qui manipulait l'homme comme en laboratoire se manipule le rat. Beaucoup était perdu. L'erreur était plus convaincante que l'essai, mais elle ne fut pas immédiatement détectée par les auteurs. Elle l'a été plus tard sous la forme de propos tels que, « à cette époque nous pensions que… » Mais l'erreur en art est aussi difficile à assumer qu'en religion : on voit par là que s'il peut

et doit évoluer, il ne peut guère récuser son essence. L'objection sera ici que l'art peut revendiquer l'expérimental et l'éphémère ; il est vrai que la précarité revendiquée au plan de l'éphémère ne peut interdire qu'un objet soit candidat à sa disparition ; mais au plan expérimental, comment expliquer le contenu profond et les motivations, et jusqu'aux conditions de l'expérience ? Notre regard tourné du côté de Stockhausen devrait nous indiquer un signe annonciateur d'un temps, qui à travers une série de découvertes fondées en grande partie sur une intuition fulgurante presque totalement commandée par l'induction, nous éloigne du romantisme, mais qui finalement nous y ramène parce que cette intuition vérificationiste à outrance renonce à l'arbitrage du doute et de la critique, proposant l'invention en elle-même comme critère d'évaluation.

Nous pouvons également considérer le rapport essai/erreur tel qu'il se présente dans la conception de l'œuvre ouverte de Ferneyhough. On se trouve ici dans une transposition du *tour de force* instauré par la virtuosité du XIX^e^ siècle, mais la position morale du problème est inversée. Alors que le virtuose de la tradition romantique s'imposait une réalisation allant au-delà de ce que pouvait laisser supposer l'écriture, c'est maintenant l'écriture qui tient à distance l'exécutant. Elle est là pour lui indiquer les limites qu'il ne franchira pas ; les symboles qu'il a devant les yeux lui murmurent en permanence la rengaine « j'ai du bon tabac… » L'auditeur se trouve ici convié à entendre une pensée musicale toujours filtrée par la capacité de l'interprète. S'il tente de capter plus totalement cette pensée il doit recourir à la partition, mais celle-ci par son principe même de rédaction ne peut jamais lui dire que ce que la musique n'est pas. Il reste que l'enjeu de ce plus ou moins qui se joue entre la partition et l'interprète est la sonorité, laquelle devrait pouvoir être contrôlée autrement que par une capacité d'approche. Or dans les circonstances prescrites elle risque bien de tomber à la merci… mais de qui ? de quoi ? La réponse ne peut être immédiatement évidente. Le paradoxe, cette fois, est que l'essai soumet, et se soumet à d'autres essais. Qui en l'occurrence dépistera l'erreur ? Le problème posé par Ferneyhough intéresse notre sujet aussi par la relation qu'il entretient entre une forme du romantisme immanent et des moyens de s'en évader. Par sa proposition même, une œuvre ouverte de Ferneyhough se donne comme une analyse effectuée par les moyens de la théorie des ensembles : d'une exécution à l'autre, un même passage, et en liaison à la partition, pourra se lire sous des formes d'énoncés tels que : « si P alors Q » « si P alors non Q » « P et non Q impliquent R » etc. jusqu'à plus complexe. Beaucoup de partitions polyphoniques se

prêtent à l'analyse par ces moyens de la logique formelle, la fugue notamment, sans que cela soit d'un bien grand intérêt d'ailleurs. Mais là, ce type d'analyse ne se donne qu'implicitement, tandis que dans le cas qui nous occupe, le mode potentiel d'organisation devient explicitement celui de la théorie des ensembles. Toutefois, à supposer même qu'à chaque exécution le mode de filtrage de l'interprète sauvegarde les catégories logiques, le compositeur nous place devant une recherche non utilement reproductible : elle pose intensément la question des procédures personnelles sur lesquelles nous reviendrons dans un instant. Le handicap majeur de cette procédure est qu'elle ne peut dépasser le niveau de la réalisation intentionnelle, et que par là, la réalisation concrète de l'œuvre, en dépit de la minutie apportée dans la rédaction des intentions, échappe à toute critique : l'auditeur est réduit à une appréciation forcément hésitante et aléatoire du résultat sonore, avec le regret de ne pouvoir jamais être sûr d'avoir été mis en présence de l'être de l'œuvre. Cet être lui est dérobé en tant qu'il demeure potentiel. Le fait de ne jamais se trouver qu'en présence de l'inépuisé est d'autant plus frustrant que le figuralisme inscrit dans les structures par le compositeur se donne, par la substance et la rédaction, comme extrêmement prometteur.

***

Brièvement, on en viendra maintenant à l'incidence de la position de Webern et de Boulez en liaison avec le problème épistémologique posé. Leur mise en relation n'est certainement pas fortuite. Ici commence l'attitude critique ; elle est d'un niveau, non comparable certes, mais néanmoins vérifiable. Le paradoxe veut que la critique de Webern soit restée pratiquement informulée, alors que celle de Boulez s'est constamment exprimée en recherchant des voies rationnelles comme s'il se fût agit d'une critique scientifique.

De fait, la critique webernienne du sérialisme n'est qu'implicite. Le propos répète Schoenberg avec quelque naïveté et moins d'éclat. Si Webern parvient à un niveau critique, il le réalise par et dans son œuvre. La démarche est comme celle de son maître, de type positiviste : Webern cherche avant tout à vérifier pour son propre compte les découvertes de Schoenberg ; il est convaincu de leur génialité au point de leur apporter une justification exemplaire. Par chance, Webern s'est posé le problème sériel de manière originale et ce sont les voies qu'il suit qui constituent une critique implicite menant à une confirmation dont la pertinence fut à la mesure de la volonté de prouver.

La critique boulezienne, toujours explicite et prête à se reformuler, connaissant le côté provisoire des conjectures, place *de facto* la démarche du compositeur sur le même plan que

la démarche du scientifique : l'acte de composition se constitue en une suite d'hypothèses et d'essais aussitôt suivis de la froide détection de l'erreur. En ouvrant la pratique de l'art à un horizon épistémologique popperien, Boulez nous fait pénétrer dans une ère transitoire. Faut-il penser comme Nattiez qu'il soit un achèvement de l'histoire ? (Nattiez, 1986), j'adopterai ici une vue moins hégélienne. Parlant de transition, je me réfère au fait que Boulez pourrait bien, par la véhémence de l'affirmation du moi, achever la lignée des musiciens français isolés en illustrant, comme Debussy, Dukas et Messiaen, l'attitude du romantisme immanent. Mais si Boulez exprime un trait du romantisme par un accomplissement que, parlant comme Adorno, j'appellerai son *devenu* ; par sa critique assez dure pour conduire jusqu'à la réfutation ou la suspension de la vie de l'œuvre, par la volonté de remettre sur le métier, mais aussi par l'intuition qui, très tôt a été la sienne, que la recherche musicale électroacoustique pour sortir du bricolage devait se collectiviser, il a suggéré les voies d'un *devenir* qu'il appartient aux générations suivantes de concrétiser. « J'aimerais beaucoup être invité à l'IRCAM ! » s'est écrié récemment l'*invitant* (Boulez, 1986 : 148). Cette parole peut avoir une signification moins immédiate que celle de son contexte. Il n'y a pas de relation de hasard entre l'invitant et l'invité. L'invitant agit en indicateur, en initiateur ; il crée les conditions du séjour, il confie la clef. Boulez a aussi parlé de la *préparation du repas*, non d'ailleurs sans une certaine lassitude, invoquant, comme Claudel, la Marthe de l'Evangile. Il apparaît cependant que Boulez pourrait sereinement se réjouir : il a créé les conditions du dialogue interdisciplinaire qu'il a cru indispensable, et nous en percevons déjà l'écho.

***

La voie est maintenant ouverte vers un art qui ne peut plus ignorer ses fondements scientifiques. Un art qui renoue avec Rameau et d'Alembert : des talents qui connaissaient l'importance d'un travail déductif. Mais il est vrai que la science de l'art n'est pas pour celui-ci un principe vital à chaque moment de son évolution. Le XIX^{e} siècle a pu ainsi déléguer aux seuls acousticiens la science de la musique, et à la facture instrumentale la technologie, vouant une confiance totale à la capacité individuelle d'invention à partir de normes préalables, autrement dit, s'abandonnant à une intuition en mesure de tout induire sur base de conventions acceptées. Ce triomphe du moi, semble aujourd'hui avoir perdu une part de ses chances. Est-ce la raison pour laquelle les musiciens de la seconde génération depuis la dernière guerre connaissent une moins grande audience que leurs prédécesseurs immédiats ? Il n'y a pas qu'un seul élément de réponse à cette question. Les

raisons sociologiques pèsent en la circonstance. La société de l'immédiat après-guerre sortait d'un cauchemar, elle était avide de combler ce qui semblait être un retard, un vide, et la curiosité était en éveil. L'exemple de l'Allemagne a été frappant à cet égard. Mais partout, il y avait cette flamme, cet appétit. La première audition — et disons même, pour le musicien, la première lecture — d'une œuvre aussi aérée que la *Symphonie* de Webern fut un choc : création d'un état de surprise non fréquemment renouvelable. Aujourd'hui, la société est écrasée par ses loisirs, ses média ; endormie par cette culture industrielle qui ne marche peut-être aussi bien que parce qu'elle compense un état de peur. Mais laissons cela... Il reste significatif, au-delà du social, que la génération de compositeurs de l'immédiat après-guerre apportait un puissant appareil conceptuel qui précédait l'œuvre ou l'accompagnait. On ne se demandait pas — et cela pendant près de vingt ans — que compose Boulez ou Stockhausen ; on se demandait, où en est Boulez ? où en est Stockhausen ? Et la moindre information se transmettait de bouche à oreille tant cela semblait capital. Suivant une convention un tantinet stéréotypée, on peut dire que les musiciens de ces déjà vieilles années, battant le premier temps d'une époque que l'on voulait neuve, ont battu un vrai temps fort. Il est difficile pour ceux de la génération suivante de battre le temps faible. Mais ce n'est là qu'une métaphore ; il suffit de réanimer en soi-même un peu de cette vertu de curiosité pour entendre et comprendre ce qu'il nous est donné de vivre en ces années récentes, et quel espoir elles peuvent nourrir. Quelques musiciens ont retrouvé le contact avec la science de leur art, et ce faisant, ils doivent peut-être, en effet, quitter, au moins temporairement, la scène où se déroulait habituellement le grand spectable. Le musicien de ce temps et, sans doute, d'un nombre encore inévaluable d'années prochaines, a le choix entre la battue d'un temps, éventuellement sociologiquement faible et la battue d'un temps pour rien. Le musicien s'est approché de la science et des techniques qu'elle a suscitées, et cette nécessité amène une convergence des démarches avec le milieu nouveau. Dans cette conjoncture, il n'est plus seul : il consulte, il écoute. Au Moi du romantisme immanent s'est substitué un Nous, non pas que l'œuvre devienne collective, ce qui n'a jamais été qu'une vision utopique quand elle s'est proposée, mais parce que le musicien, s'il refuse de travailler à partir de la donnée préformée, sait qu'il n'a plus le loisir d'être seul, et peut-être, au reste, a-t-il perdu le goût de la solitude. Il n'est pas banal que Jean-Claude Risset écrive : « Qu'elle aboutisse à une contribution théorique, un savoir-faire, à la construction ou l'aménagement d'un instrument technique, la recherche doit déborder

la subjectivité de l'œuvre, on doit pouvoir la transmettre, la vérifier, l'utiliser, la partager » (Risset, 1985 : 61) ; il n'est pas banal que Hugues Dufourt donne trois priorités au *Centre de documentation* qu'il a fondé et dirige au CNRS : 1). l'histoire sociale de la musique ; 2). l'histoire de la théorie musicale ; 3). l'histoire de l'esthétique musicale (Nicolas, 1986 : publication interne du CNSM). De tels langages, je les ai peu entendus de la part des musiciens, et j'avoue l'avoir souvent regretté. Pourquoi faudrait-il qu'en art on travaille éternellement autrement que partout ailleurs ? Serait-ce une manifestation de supériorité héritée des encouragements du clergé, des princes et des barons dont l'art était la propriété et pourquoi pas l'otage ? Les choses ont été si loin dans notre narcissisme et notre isolement volontaire que je dois ajouter — mais n'est-ce pas ahurissant ? — que j'ai senti passer comme une bouffée d'intelligence le fait que des compositeurs — ceux que je viens de citer, notamment — aient enfin le sens de la bibliographie.

L'optique empiriste qui nourrit la pensée musicale transforme le comportement du créateur. Devenu lui aussi chercheur, il requiert un environnement et il découvre les impératifs de la patience. L'œuvre peut devenir un objectif lointain. La grandeur ne peut lui être promise, mais l'intérêt n'est pas de la viser. Dahlhaus (1982 : ibid) oppose la notion de grandeur à celle de perfection : cette dernière a dans l'histoire des racines plus lointaines que la première. De plus la grandeur est historiquement épisodique : dans l'art classique elle est liée à l'épopée ; le romantisme y a adjoint le sublime. La perfection, bien sûr, ne doit être exclue d'aucun style, d'aucune époque, mais j'irai jusqu'à suggérer qu'aujourd'hui elle n'est pas primordiale, elle pourra apparaître comme par surcroit, et l'on s'en réjouira beaucoup. Je suis extrêmement sollicité par l'œuvre de Murail, de Grisey, de Risset, mais j'avoue n'avoir jamais écouté leur musique en me posant des questions sur la grandeur ou la perfection ; si cela m'arrivait je croirais en dénaturer la nécessité. Ce qui m'apparaît primordial est l'outil que proposent ces œuvres. Le travail mené par Murail sur le spectre ; un travail sur une matière, à mes yeux, entièrement quantifiée, d'une appréhension malaisée encore pour l'observateur, mais qui dès à présent découvre, et ne pourra qu'aménager, avec de plus en plus d'efficience, le lieu de sa conversion symbolique. La reconstitution du son concret obtenue par synthèse digitale et donnée en affichage laisse d'ailleurs pressentir de nouveaux moyens d'analyse des œuvres (cf. Cogan 1984). Finalement, le travail du musicien en studio, qu'il soit motivé par la théorie ou la création, les deux aspects pouvant ne constituer qu'une seule activité, connaît aujourd'hui le même statut que celui assigné par

Thomas Kuhn à la recherche du scientifique : « La fascination exercée par son travail vient plutôt des difficultés à effectuer une tâche d'élucidation que des surprises que son œuvre produira éventuellement » (Kuhn in Jacob, 1980 : 286). Transposé au domaine de l'art actuel cela peut aussi vouloir dire que la découverte d'un moyen, s'il est adéquat, est déjà l'amorce d'un résultat esthétique.

Une objection pourrait être élevée : les moyens, précisément, pèsent beaucoup sur la réalisation en ces années, et depuis le post-webernisme beaucoup d'œuvres se sont édifiées sur la base de procédures personnelles, dont il fut tellement parlé que l'on pourrait croire à une confusion permanente entre le moyen et le but. Il me semble pouvoir tenter sur cette question, forcément importante, une mise au point préliminaire.

Une première erreur consisterait à penser que puisqu'il s'agit bien de procédures imaginées par chaque compositeur pour son propre compte, une forme du romantisme immanent continuerait de se projeter dans ce type de recours. Il importe de remarquer ici que, pour l'instant, seul le travail en synthèse digitale peut permettre l'espoir de s'écarter progressivement des procédures personnelles. Quant au compositeur qui continue à travailler prioritairement sur des organismes où la hauteur et le timbre préformés s'imposent comme facteurs prédominants, c'est-à-dire qui écrit pour les instruments traditionnels, il est, dans les circonstances présentes, contraint de se doter d'une technique souvent particulière. Même s'il reste dans le sillage du sérialisme, il lui sera difficile, sinon périlleux, de copier la technique d'un confrère ou d'un devancier tout en nourrissant l'espoir d'aboutir à quelque originalité. Dans une période où la convention n'est pas tacite, il est normal que le compositeur soit amené à forger son matériau et son outillage. Si romantisme l'on peut découvrir, il serait fort étonnant que ce soit dans un trait sous-jacent présent pour garantir la cohésion de l'articulation de la forme. Une telle persistance s'observera plutôt chez les compositeurs qui écrivent sans le moindre élément de rationalité ou qui pratiquent la néo-tonalité ou toute autre vieille recette dépourvue de ressource d'information de l'attention de l'auditeur. Composer, exécuter ou écouter une œuvre, c'est lui donner sens : une telle opération mentale n'est possible que si l'œuvre trouve en ses bases sous-jacentes sa justification. En néo-tonalité, une telle garantie est manifestement inopérante puisque jusqu'ici toute œuvre de ce type n'a permis que de reconstituer des réminiscences de sens totalement saturées. Or donner sens à une œuvre c'est en faire ressortir la vie, la qualité et la raison d'être. Husserl allait plus loin, pour lui, c'était en établir, par l'activité de conscience, la beauté (1970 : 67-68).

L'élaboration de procédures personnelles exige toutefois du compositeur quelque prudence. Il existe une différence de nature entre celles que la description de l'œuvre révèle et celles qui ne peuvent être découvertes qu'au prix d'une recherche patiente ou qui resteront à jamais enfouies dans les intentions les plus secrètes d'une méthodologie. Des compositeurs parlent aujourd'hui abondamment de « formalisation » en oubliant totalement que ce qui est formalisable a priori doit le rester a posteriori, sans quoi la formalisation risque fort de n'être que la vue mythique de celui qui croit formaliser. Il reste néanmoins que des procédures qui facilitent l'accomplissement du métier conservent leur légitimité tout autant que l'artisan a droit à son tour de main. Mais quel que soit le plan de travail adopté, il importe grandement que l'œuvre d'art demeure conceptualisable. En découvrir la beauté en permettant à la conscience de lui donner sens, dans l'acception husserlienne, c'est pouvoir la décrire, mais c'est en elle que doivent se trouver les clefs de la description. Pour l'observateur, la procédure du compositeur importe finalement assez peu, ce qui importe c'est l'œuvre achevée, laquelle ne doit pas s'effondrer dans l'irrationnel. La survie d'une œuvre implique qu'elle inscrive un style dans l'histoire ; or le style d'une œuvre ne peut se lire que dans ce qu'elle révèle et permet de conceptualiser comme objet achevé. Quand la procédure parvient à s'objectiver dans l'œuvre, comme c'est le cas chez Webern, il n'y a pas de solution de continuité entre le moment génétique et la poétique de l'œuvre. Un tel lien entre ces niveaux a intérêt à être maintenu aussi ferme que possible, il ne paraît pas néanmoins indispensable, mais à la condition que la poétique se laisse définir.

Des compositeurs, Fred Lerdahl notamment (à paraître), souhaitent le retour à l'usage d'une grammaire naturelle. Ce n'est pas sur le « naturalisme » qu'il faut ici se braquer. Quand Lerdahl parle de grammaire naturelle il emploie le terme dans le même sens que les linguistes quand ils désignent la langue parlée. C'est un désir légitime qui s'exprime ici : désir que six siècles d'histoire de polyphonie savante permettent de comprendre. Le principe naturel de Rameau semble bien cependant nous avertir que ce qui est « naturel » n'est jamais traduit musicalement que par des expressions quantitatives qui dévoilent leur potentiel qualitatif dans un maniement où l'usage du nombre tombe dans l'inconscient. Je ne vois que le *computer* comme médiateur capable de programmer aujourd'hui un tel espoir. Faire passer consciemment des algoritmes abstraits dans les formes instrumentales traditionnelles n'est pas autre chose que faire personnellement usage d'une procédure. Xenakis y a beaucoup recouru et au terme du parcours il lui arrivait fréquemment de

brouiller les données : Rameau lui-même aurait-il composé ses œuvres en les concevant comme une organisation de nombres entiers ?

Si la musique polyphonique veut aujourd'hui sauvegarder son authenticité et résister à la barbarie de l'industrie culturelle, il faut bien que quelques compositeurs acceptent la vie monastique des temps modernes. Elle offre les perspectives d'une célébrité d'un type assez étrange, inaccoutumé pour le musicien dont la mentalité baigne encore dans les eaux d'un romantisme immanent. Hucbald est un compositeur célèbre, initiateur européen de la polyphonie : il n'a cessé de pratiquer la méthode des essais et erreurs mais son œuvre polyphonique n'existe pas. On comprend que ses confrères préféraient enrichir le répertoire liturgique en composant des tropes, comme lui-même le faisait aussi parfois au fil de ses loisirs. Ces pièces servirent aussi peu l'histoire de la monodie que celle de la liturgie, mais un vide historique fut ainsi comblé. Tel est le sens de la troisième proposition initiale de cet essai. Mais est-ce décent de proposer à un jeune compositeur de tenter de partager le destin de Hucbald ?

REFERENCES

BOULEZ Pierre, 1986 : « Domaines musicaux » in *20ème siècle, images de la musique française*, Textes et entretiens, pp. 146-49. J. P. Derrien éd. Paris, Sacem et Papiers.

COGAN Robert, 1984 : *New Images of Musical Sounds*, Harvard U. P.

DAHLHAUS Carl, 1982 : *Esthetics of Music*, trad. W. W. Austin, Cambridge U. P.
v.o. 1967, Cologne, Gerig.
1983 : *Foundations of Music History*, trad. J. B. Robinson, Cambridge U. P.
v.o. 1967, Cologne, Gerig.

DELIEGE Célestin, 1985 : « Variables historiques de la recherche musicale », in *Quoi ? quand ? comment ?* la recherche musicale, pp. 35-60, T. Machover éd. Paris, Bourgois.

GUSDORF Georges, 1982 : *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot.

HEMPEL Carl, 1972 : *Eléments d'épistémologie*, trad. B. Saint-Sernin, Paris, A. Colin.
v.o. 1966, Englewod Cliffs, N.J., Prentice-Hall.

HUSSERL Edmund, 1970 : *Philosophie première*, 1923-24, histoire critique des idées, trad. A. L. Kelkel, Paris, PUF.
v.o. 1956, La Haye, Nijhoff.

KUHN Thomas, 1980 : « La tension essentielle : tradition et innovation dans la recherche scientifique », in *De Vienne à Cambridge*, l'héritage du positivisme logique de 1950 à nos jours, pp. 277-92, P. Jacob éd. Paris, Gallimard.

LERDAHL Fred, (à paraître) : « Cognitive constraints on compositional systems », in *Generative processes in music*, J. Sloboda éd. Oxford U.P.

NATTIEZ Jean-Jacques, (1986) : « Préface » à l'édition anglaise de Pierre Boulez, *Points de repères*, Harvard Univ. Press.

NICOLAS François, 1986 : Compte-rendu des cours de composition d'Hugues Dufourt, séance du 14 avril 1986, Paris, CNSM (publication interne).

POPPER Karl R. 1981 : *La quête inachevée*, trad. R. Bouveresse & M. Boudin-Naudin. Paris, Calmann-Levy
v.o. 1976, Londres.

RISSET Jean-Claude, 1985 : « Le compositeur et ses machines, de la recherche musicale », in *Esprit* n° spécial, P. M. Menger éd., mars 1985, Paris.

SCHELLING F. W. J. 1978 : Textes esthétiques, trad. A. Pernet, X. Tilliette éd., Paris, Klincksieck.

SCHOENBERG Arnold, 1975 : Style and Idea, selected writings, L. Stein éd. trad. fr. partielle, 1979, Paris, Buchet-Chastel. Londres, Faber Faber.

ELLIOTT CARTER

JEAN-PIERRE DERRIEN : Elliott Carter aujourd'hui ..... p. 51
FREDERIC DURIEUX : A mirror on which to dwell ..... p. 55
STEPHANE GOLDET : Distant music ..... p. 69
ANDREW W. MEAD : Structure des hauteurs dans le 3e Quatuor p. 81
ELLIOTT CARTER : La musique et l'écran du temps ..... p. 97
Documentation ..... p. 112

ELLIOTT CARTER AUJOURD'HUI

Jean-Pierre DERRIEN

Elliott Carter n'est pas loin d'avoir quatre-vingts ans. Sa situation à nos yeux d'Européens n'est pourtant en rien comparable à celle d'un autre octogénaire prochain, familier et aussi continûment fertile, Olivier Messiaen. Sans doute, Elliott Carter est-il américain, mais il est permis de ne pas oublier qu'au milieu des années trente, il habita plusieurs années ce pays et qu'il entendit, avec une lucidité que le milieu où il évoluait rend rétrospectivement exceptionnelle, les musiciens venus d'Outre-Rhin dire que leur pays, où tant d'indices, nombreux mais précaires, traçaient le destin de la musique moderne, que l'Allemagne, donc, allait à l'abîme avec complaisance et dans la volupté de quelques-unes de ses élites... Il n'y a pas d'histoire heureuse du siècle en cours : Rilke parle déjà après le premier cataclysme de « cette funeste guerre qui dénatura le monde pour de nombreuses générations ». Elliott Carter est aujourd'hui un modèle parce qu'il a parcouru les savoirs divers de son siècle sans oublier ses blessures : modestement orgueilleux, un jeune homme américain bien doué des années vingt qui préferait écouter, jouer, analyser Schönberg, Bartòk, Ives, Rudyar, Varèse, Cowell, Ruggles, Ornstein plutôt que rabâcher les vieux maîtres européens. Il faut donc savoir se quitter — ce qu'il fit sans tambour, ni trompette, ni proclamations avant-gardistes empruntées ou dévotes.

Ainsi en 1928, il participe à un concert qui réunit les noms

de Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Schönberg, Casella, Malipiero, Gilbert, Ives, Satie, Hindemith et Antheil. C'est-à-dire le meilleur comme l'improbable, avec la liberté toujours assumée de se tromper tant qu'il s'agit des vivants et non de ressasser les erreurs digérées par la pratique du siècle ! Le jeune Elliott Carter rencontre Ives dès 1924 et reste avec lui en rapport constant jusqu'à son départ pour l'Europe en 1932. N'est-il pas surprenant qu'il quitte cet inventeur désordonné pour venir ici recevoir l'enseignement de Nadia Boulanger, maître d'œuvre méthodique, obstiné mais chaleureux, d'un néo-classicisme d'autant plus fermé qu'elle n'en est pas l'auteur ? Ce double modèle, pour un jeune créateur, dit l'appel d'un équilibre requis : d'un côté l'artiste ancré dans le réel (Ives faisait fortune dans les assurances, ce qui permettait à sa musique de n'en avoir pas, de bonne du moins...) mais aventureux et peu soucieux de n'être guère reconnu ; de l'autre, le mentor généreux, certes, non moins ancré dans le réel — un autre réel — celui d'un milieu culturel archaïque, socialement et intellectuellement, de la vieille Europe, toute ravie d'avoir été revigorée par un pirate génial venu de Russie et devenu le chantre d'un style obsolète. Toujours est-il que Elliott Carter, entre des révolutions incertaines de leurs buts et des restaurations par nature encore plus incertaines, constate qu'il lui faut se barder de savoirs, de réflexions aussi, de techniques ; tout cela en vue d'un échapefaudage de créateur, toujours requis, toujours branlant ! Et il étudie les humanités classiques, les mathématiques, la philosophie, le hautbois... et va même, dans les années vingt, transcrire en Tunisie de la musique arabe pour un musicologue fortuné !

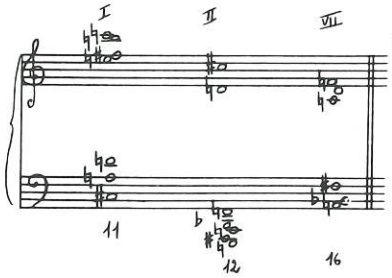
Nourri à la double mamelle d'une Amérique riche de réalisations courtes mais nombreuses, et d'une Europe elle-même contradictoire, toute de dons dispersés, persuadée de sa suprématie, le génie d'Elliott Carter est de n'adhérer ni à l'une ni à l'autre. Il prend son temps. Ses premières réalisations incontestables — incontestées d'abord de lui-même — ne sont pas ce qu'on appelle des œuvres de jeunesse, tant la sonate pour piano de 1946 que celle pour violoncelle de 1948 : ce sont les fruits d'un quadragénaire, comparable en cela à Hermann Broch qui opère une précaire et instable synthèse de ses jeunesses diffractées, et se contraint par la suite à ne pas s'y arrêter tout en leur étant délibérément fidèle. On a dit ailleurs comment, peu à peu, Carter quitte ses modèles, le néo-classicisme comme l'aventure à court terme. Peut-être n'est-il pas étonnant dès lors que ce soient des esprits libres comme William Glock, le patron de la musique à la B.B.C. — plus tard « inventeur » d'un Boulez chef régulier — et Boulez lui-même qui s'attachent à défendre cette œuvre

obstinée : c'est au Domaine Musical, en 1963, que le *Quatuor n° 2* est donné en première audition française. C'est aussi à Boulez que je dois, en 1973 ou 74, d'avoir entendu, lors des Proms, à Londres, dans l'émerveillement, le *Concerto pour orchestre*. (Musique absolument, résolument complexe : si, aujourd'hui, je sais traquer cette complexité, par des repères que d'autres ont débusqués, et que je sais l'apprivoiser, elle ne cesse pour autant de se refuser à l'univocité : et demande-t-on jamais autre chose à un monde ami ?). Il nous fut redonné régulièrement ici par Boulez, entre temps devenu directeur de l'Orchestre Philharmonique de New-York, institution qui créa la *Symphonie de Trois orchestres*.

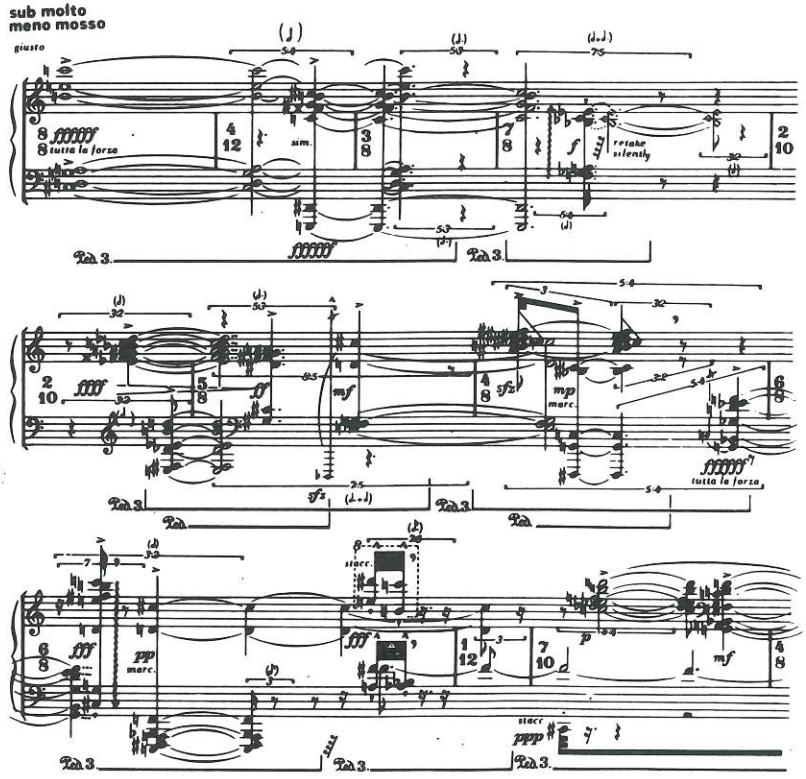
Cela devient presque un lieu commun : l'écriture du temps chez Carter est sans attaches, sinon sans modèles, et parfaitement originale. Mais ce ne serait qu'un formalisme paramétrique de plus si ce n'était qu'une écriture fouillée. A partir d'une si féconde recherche du déroulement temporel, il paie sa dette, sans forfanterie ni feinte humilité et développe des rituels formels imprévisibles dans l'entrelacs de leurs totalités contradictoires (est-il là américain dans ce goût des superpositions sans loi, apparente du moins ?)[1]. La forme n'est plus chez Elliott Carter l'administration du matériau, elle est processus de génération affectant la nature même et la qualité du matériau. Sans cartographie préalable (Carter est un des rares musiciens de ce temps à n'avoir jamais réellement utilisé les méthodes sérielles, dans leurs aspects combinatoires du moins), il dessine un paysage qui résiste à l'exploration des guides les plus érudits. Aussi l'héritier de Ives rejoint-il la démarche des plus fanatiquement exigeants de ces jeunes révolutionnaires des années cinquante. Autres histoires, autres chemins, autres logiques ; l'hétérogénéité de leur démarche est garante de la fidélité essentielle : que la musique leur impose d'être par eux inventée. On s'abstiendra donc de faire surgir à nouveau la vieille querelle entre l'avant-garde et l'institution qui hante régulièrement les cerveaux peu plissés et qu'on oppose narquoisement à des hommes remarquables. Il est vrai qu'au fil des ans, Elliott Carter est presque devenu un compositeur d'ici : il y est joué, peu encore, mais plutôt bien. L'américain regarde avec sympathie ces corrélations encore espacées, nécessaires pourtant à ses alliés européens.

1. Cf. « La base rythmique de la musique américaine », Elliott Carter, in *Contrechamps*, n° 6, pp. 105-111.

Ainsi coexistent le modèle et ses dérivés ; ils se développent de la façon suivante : I, II, III, I_1, IV, V, VI, II_1, III_1, VII, I inv., II inv., IV_1, V_1, VI_1, VII inv., VII_2, I_2, II_2, III_2.



Au moment où apparaissent les accords à l'état de second renversement apparait aussi, pour la première fois, le principe du *staccato* qui indique la transition vers *Epigram*.



A MIRROR ON WHICH TO DWELL

Domaines d'une écriture

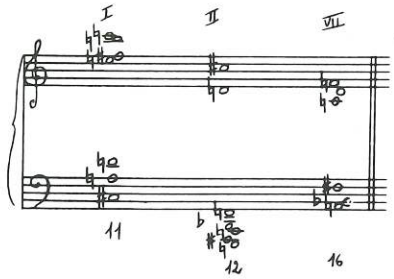
Frédéric DURIEUX

La spéculation autour de l'écriture rythmique reste liée à la période de l'immédiat après-guerre. Les compositeurs nés dans les années 20 se sont saisis, entre autre,de cette problématique avec l'appétit vengeur de ceux qui veulent tout rebatir « à la limite des pays fertiles ». Le résultat de cette frénésie de rythmes, provenant le plus souvent de données traduites en nombres, des hauteurs sur les durées ; ce résultat, donc, s'est avéré inverse à celui escompté. Loin d'homogénéiser l'écriture, la perception de ces raffinements constamment variés a donné l'image du désordre, voire du délire[1]. La translation, tel quel, de supra-structures d'un paramètre à l'autre de l'écriture musicale sans autre forme de transgression ou de réajustement, conduit à un non-sens. La perception n'a que faire d'automatisations rassurantes lors de la conception.

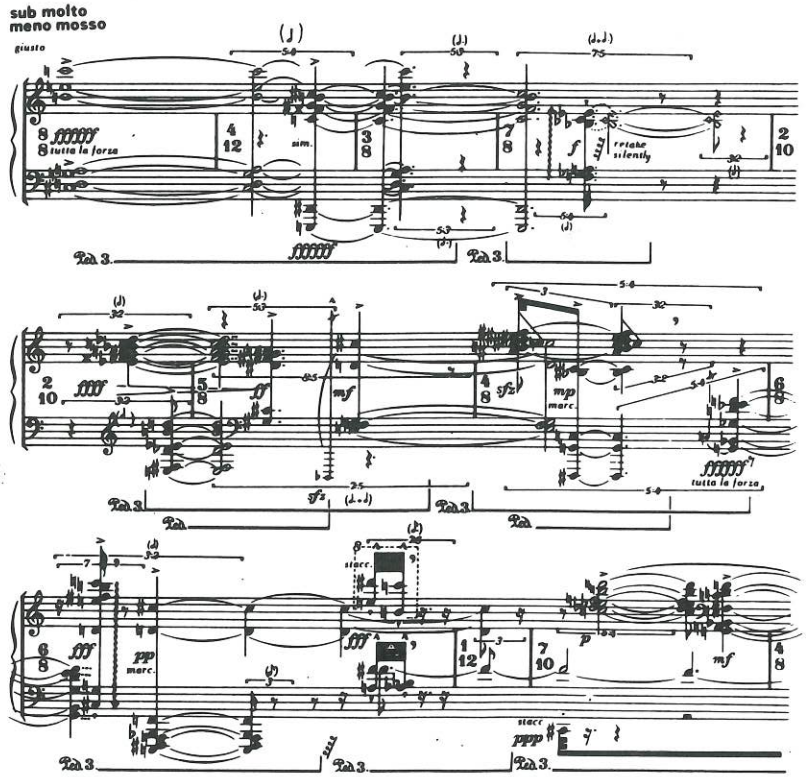
Cet échec relatif a permis néanmoins une mise à nue des cheminements de la composition, impossible sans cette radicalisation. A partir de la fin des années 50, des esthétiques violemment antinomiques verront jour, bien éloignées du consensus fragile, vicié à la base, de la génération de Darmstadt. Certains quitteront l'écriture pour le signe, attitude tendancieuse s'il en est, d'autres assoupliront leurs conceptions pour que chaque composante de l'écriture musicale ait ses propres lois, subtilement imbriquées. Ainsi, la spéculation

1. Le mot de Boulez est tout à fait pertinent : « l'excès d'ordre ramène au désordre » (in *Par Volonté et Par Hasard* p. 72).

Ainsi coexistent le modèle et ses dérivés ; ils se développent de la façon suivante : I, II, III, I_1, IV, V, VI, II_1, III_1, VII, I inv., II inv., IV_1, V_1, VI_1, VII inv., VII_2, I_2, II_2, III_2.



Au moment où apparaissent les accords à l'état de second renversement apparait aussi, pour la première fois, le principe du *staccato* qui indique la transition vers *Epigram*.



1. Le mot de Boulez es
fait pertinent : « l
d'ordre ramène au dés
(in *Par Volonté et Par*
p. 72).

Nous vous prions de bien vouloir excuser une erreur de manipulation qui a fait apparaître une page du dernier numéro d'ENTRETEMPS à la page 54 de celui-ci.

ENTRE TEMPS

nécessaire de la formulation et de la figuration, se trouvera en phase avec la perception. Plus spécifiquement, l'écriture rythmique s'assagira beaucoup et ne sera plus l'une des nervures de la composition ; il n'est que de relire les articles « *Propositions* », « *Eventuellement* » ou « *Wie die Zeit vergeht* »[2] pour se rendre compte que certaines problématiques ont définitivement vécu. Plus jamais, il n'y aura de conceptions rythmiques a priori. A quelques exceptions près, l'évidence de corrélations entre une écriture atonale et une écriture rythmique « atonale » elle aussi, a évolué[3]. Conception et perception s'aiguilleront vers une plus grande continuité d'un discours axé sur des enveloppes de temps.

Deux compositeurs resteront à jamais marqués par une « inquiétude rythmique » que le *Sacre du Printemps* leur a révélée : Elliott Carter et Olivier Messiaen. Tous deux sont nés en 1908 et développent l'héritage rythmique de Stravinsky. Eux seuls étendent une spéculation axée sur les durées et ce, tout au long des différentes périodes stylistiques que leurs créations ont traversées[4] (le fait qu'ils soient les derniers à travailler en ce sens est d'autant plus singulier que l'exemple de Messiaen — et de Carter dans une moindre mesure — avait servi de base aux spéculations rythmiques, abandonnées pour d'autres orientations, ainsi que je le signalais auparavant).

Pour souligner les conceptions du rythmes chez Carter, une œuvre comme *A Mirror on Which to Dwell* propose une bonne approche : le compositeur y développe ses idées avec netteté et précision. De plus, une corrélation entre les durées et les autres paramètres de l'écriture offre une image pertinente de la technique carterienne[5].

***

A Mirror on Which to Dwell a été composé en 1975 et commandé par l'ensemble Speculum Musicae en l'honneur du bicentenaire des Etats-Unis. L'œuvre est dédiée aux interprètes qui en assurèrent la création le 24 Février 1976 : la soprano Suzanne Davenny-Wyner et l'ensemble commanditaire.

Carter désirait travailler sur des textes écrits par une femme et jeta son dévolu sur six poèmes d'Elizabeth Bishop. Ainsi, il a organisé un cycle de textes de caractère amoureux ou basés sur les relations du poète avec le monde. Carter s'est dit « impressionné » par ces textes « à cause de leur évidente cohérence verbale et leur usage inventif de sons syllabiques *suggérant la voix en train de chanter*[6] ; il a voulu cette œuvre comme « un miroir des paroles ». C'est la raison pour laquelle le traitement de la voix, tout au cours de l'œuvre, sera syllabique, évitant tout mélisme ou une lecture cummingsienne que les poèmes d'Elizabeth Bishop n'imposent d'ailleurs pas. Cette révérence au texte entrainera deux conséquences :

1. La voix monopolise toute l'attention et est présente constamment au cours de l'œuvre à l'exception de quelques brefs passages instrumentaux.

2. La ligne vocale centrée sur les textes dévidés au fil des notes, ne s'intègre jamais au tissu instrumental en tant qu'instrument à part entière. C'est la raison pour laquelle dès la première intervention de celle-ci, Carter précise qu'elle doit dominer et ce, tout au court de l'œuvre — quitte à ce que certaines dynamique soient réajustées.

Au-delà de quelques allusions, je n'ai pas décelé d'influences effectives des poèmes sur la composition (si ce n'est dans le second mouvement, *Argument*, où l'idée de « distance » est symbolisée par l'extrême des registres de la soprano et de la contrebasse solo ou dans le troisième, *Sandpiper*, dans lequel l'oiseau du poème sera figuré par le hautbois, lui aussi soliste) nul madrigalisme, à la différence du *Pierrot Lunaire* où le texte provoquait certains gestes plus ou moins abstraits. En revanche, *A Mirror on Which to Dwell* reprend le principe schönbergien d'une soprano opposée à un dispositif instrumental varié à chaque mouvement dans sa densité et sa couleur sonore. Le dispositif évolue ainsi :

1. *Anaphora :* flûte en sol, hautbois, clarinette en sib
   vibraphone, piano
   violon, alto, violoncelle, contrebasse.
2. *Argument :* flûte en sol, clarinette basse
   4 bongos, piano
   violoncelle, contrebasse.
3. *Sandpiper :* hautbois
   piano
   violon, alto, violoncelle, contrebasse.
4. *Insomnia :* piccolo
   marimba
   violon, alto.
5. *View of the Capitol from the Library of Congress :*
   flûte et piccolo, hautbois, clarinette et petite clarinette
   percussions, piano
   violon, alto, violoncelle, contrabasse.
6. *O Breath :* flûte en sol, cor anglais, clarinette basse
   percussions
   violon, alto, violoncelle, contrebasse.

On constate à la lecture de cette description qu'il n'y a pas de structure particulière dans l'enchaînement des ensembles instrumentaux. L'œuvre évite même le tutti final — le der-

2. « Propositions » et « Eventuellement » Pierre Boulez in *Relevés d'Apprenti* pages 65 et 147. « Wie Die Zeit vergeht » Karlheinz Stockhausen in *Die Reihe* n° 3 (ed. Universal 1957) — Il est à noter qu'une traduction partielle de cet article est paru dans la revue *Analyse Musicale* n° 6 Janvier 1987 (traduction de Anne Servant).
3. Pierre Boulez in *Relevés d'Apprenti* p. 74 § 3.
4. On notera la différence de classe, dans le sens mathématique du mot, de l'écriture rythmique et harmonique dans la Sonate pour piano de Carter (1945/46). Autant la première est novatrice, autant la seconde est cruellement stagnante.
5. C'est volontairement que je limiterai cette analyse au trois premiers mouvements de *A Mirror on Which to Dwell*. Une étude plus exhaustive eut dépassé le cadre d'un article comme celui-ci.
6. N.d.r. : c'est nous qui soulignons dans les propos de Carter.

nier poème inclinant peu à l'emphase — ; l'œuvre se termine furtivement. L'effectif complet se présente à la première et à la cinquième pièce.

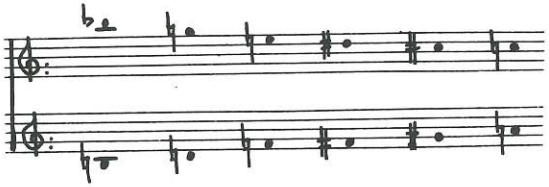
L'analyse de l'œuvre permet de se rendre compte aussi qu'aucune structure musicale n'est développée d'un mouvement à l'autre. Il n'y a ni renvoi, ni citation ; chaque lied est construit sur une technique d'écriture qui lui est propre. On comprendra que seul le contraste articule la grande forme, l'unité étant assurée par la voix. Il n'y a guère de variations dans l'écriture vocale malgré les caractères littéraires différents de chaque lied et le désir de Carter d'écrire une musique « miroir » du texte. La voix est traitée en valeurs longues, semi-longues, rarement brèves ; elle semble comme écrite auparavant tant elle donne l'impression de poursuivre son cheminement sans s'inserer dans le flot instrumental. Plus précisément, c'est l'opposition d'une ligne vocale souveraine et d'un ensemble instrumental mouvant, constamment varié, brusque dans ses contrastes, souple dans sa fluidité nerveuse qui est la caractéristique prégnante de l'œuvre.

Elliott Carter, désormais célèbre pour les raffinements de son écriture rythmique, ne peut être réduit à cette seule spécificité. Néanmoins, *A Mirror on Which to Dwell* offre une suite de réponses à certains problèmes rythmiques, réponses d'autant plus intéressantes qu'elles sont constamment imbriquées aux autres paramètres de l'écriture.

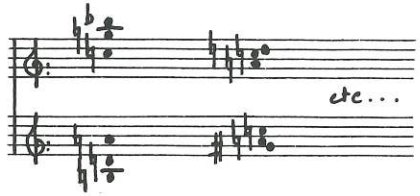
***

La première pièce, *Anaphora*, débute Allegro (= 88-90) par une brève introduction de trois mesures où la voix est absente. Ces mesures étalent un matériau harmonique qui restera identique durant ce mouvement, les hauteurs gelées de la façon suivante :

Une structure en miroir se dégage de ce spectre, divisé en deux segments de six notes chacun :



Cette division autour de l'axe la bécarre - do bécarre engendre des figures harmoniques également en miroir :



Il est à signaler que ne seront pas exclus de cette architecture des accords parfaits ou classés :

Ces accords sont même « plaqués », par le vibraphone et le piano notamment, ce qui nous éloigne d'un univers chromatique hypertendu. L'atonalisme de Carter n'exclut pas certaines consonnances, neutralisées il est vrai par un statisme excluant toute ambiguïté néo-tonale.

La stabilité harmonique de ce mouvement n'est pourtant pas ce qui domine à l'audition. Certes l'oreille perçoit vite le statisme des hauteurs, mais ce qui frappe, c'est une écriture rythmique nerveuse, rapide, trépidante. Voici la réduction des voix rythmiques du début de l'œuvre : (Exemple double page suivante, à gauche)

La relative simplicité de ce schéma est contrecarrée par la figuration : sur l'homorythmie du violon, de la flûte et de la clarinette se greffent autant de figures et d'articulations (coups de langue ou d'archet) qu'il y a d'instruments. Ainsi une diaprure d'attaques, de timbres, d'intensités et de hauteurs multiplie le schéma rythmique et diffracte la perception. (Exemple double page suivante, à droite)

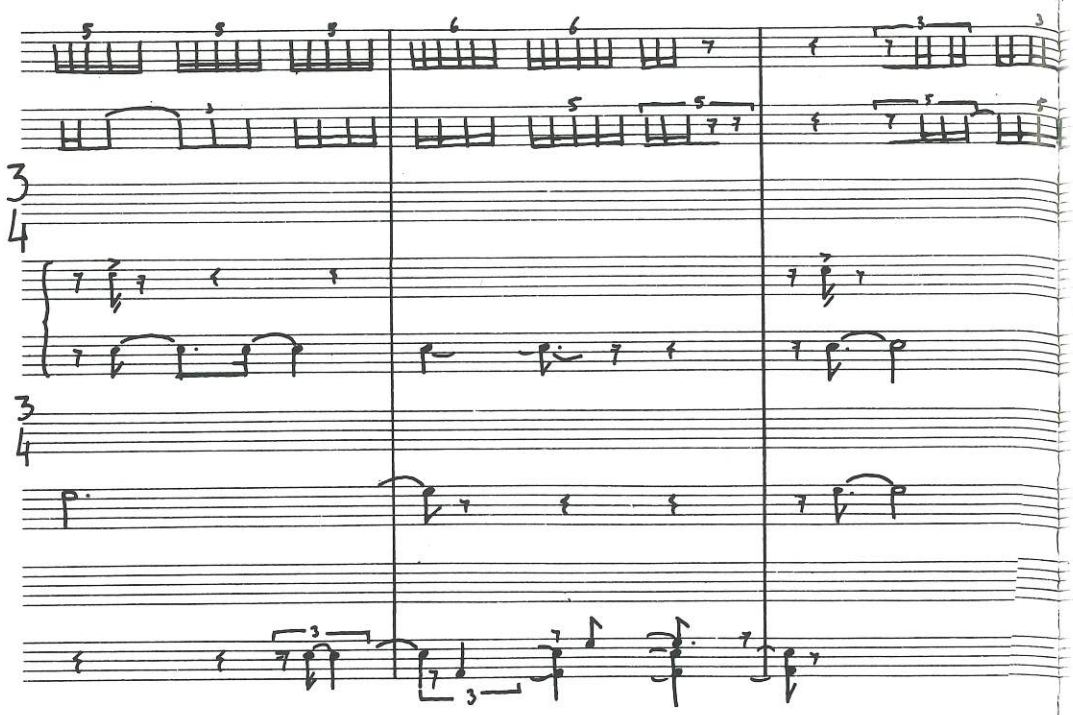
A l'entrée de la voix, un processus-type de l'œuvre se fait jour : des plans parallèles poursuivent leur chemin, nous pourrions dire mécaniquement, si ce n'était qu'à la rigidité des principes, correspond toujours une figuration vive et elliptique qui ressemble à une de ces « improvisations vitrifiées » dont parle Pierre Boulez à propos de Debussy[7].

Trois plans se superposent dans *Anaphora* :

1. la voix en valeurs semi-longues, rarement brèves.
2. Deux trios de bois et de cordes en valeurs brèves.
3. le vibraphone, le piano et la contrebasse en valeurs longues.

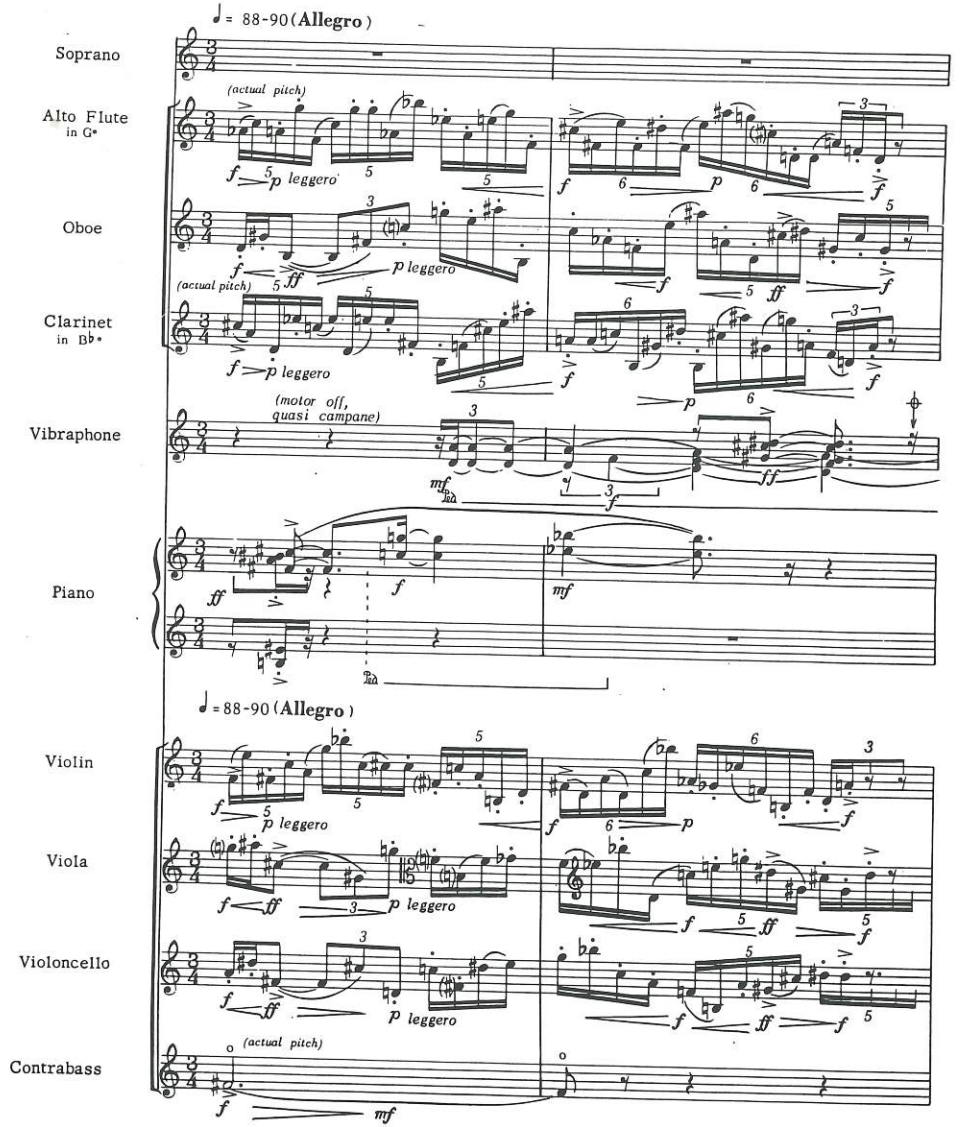
Les caractéristiques de l'écriture vocale ont déjà été soulignées sans qu'il soit nécessaire d'y revenir. Le deuxième plan

7. Pierre Boulez in *Relevés d'Apprenti* p. 346.



est traité en antiphonie : bois et cordes tuilent leurs interventions en répons ; ces interventions sont en fait, des régions harmoniques zébrées par des trémolos irréguliers, par exemple figurés en superpositions de durées proches : triolets de doubles croches sur des neuf pour huit en triples croches. Il est intéressant de souligner que cette antiphonie de timbres (les bois contre les cordes) est centrée sur le même registre : flûtes, hautbois et clarinette basse trouvent une équivalence dans le trio à cordes. Outre l'opposition de timbres, chaque antiphonie se fait sur des valeurs différentes d'un groupe à l'autre. Quant au troisième plan, il est constitué de résonnances virtuelles du tissu harmonique. Les douze sons du spectre ne sont pas « plaqués » systématiquement, mais balayés irrégulièrement d'un faisceau plus ou moins étendu.

A partir de la mesure 22, un processus nouveau articule la forme de cette première pièce. Après une concentration de valeurs variées et proches un tempo sensiblement plus lent (moderato ♩ = 70-72) développe une autre articulation du spectre harmonique. Les deux trios déjà cités observent une écriture homorythmique de plus en plus raréfiée se figeant



* Score in C.

toujours plus en tenues. Là encore, l'homophonie des bois et des cordes est antiphonique.

Le trio piano, vibraphone, contrebasse ponctue cette section d'accents plus ou moins brefs ou résonnants. Ce processus s'inverse insensiblement pour retrouver, à la mesure 59, les caractéristiques précédentes ; seule la contrebasse disparait pour mieux revenir dans la pièce suivante, au premier plan.

Le premier mouvement stigmatise quelques principes qui parcoureront l'œuvre :

1. processus « mécaniques » structurant la polyphonie.

2. durées choisies pour leurs facultés d'articulations ou de « brouillage » du matériau.

3. timbres, durées, étroitement mêlés ; ce qui ne veut pas dire que tous ces paramètres se mélangent au hasard du caprice, mais bien au contraire qu'un type de durées s'accouple avec tel timbre pour orienter la perception.

4. un certain statisme harmonique allant du gel complet des hauteurs à des plages moins figées mais toujours lentes dans leurs évolutions[8].

5. la forme de chaque mouvement étant délimitée par la durée du poème et la formalisation se limitant à des processus statiques qui n'évoluent guère.

Il n'y a donc aucun développement aux différentes structures qui ne commencent pas plus qu'elles ne finissent. Elles sont immuables et l'articulation du discours se fait plus par comparaison des différents éléments que par une croissance organique de ces derniers. Le contraste dans la figuration facilite la forme.

Dans *Argument*, la deuxième pièce du cycle, un ensemble instrumental plus restreint cerne une problématique précise. En dehors de la voix, deux plans se dessinent à l'évidence :

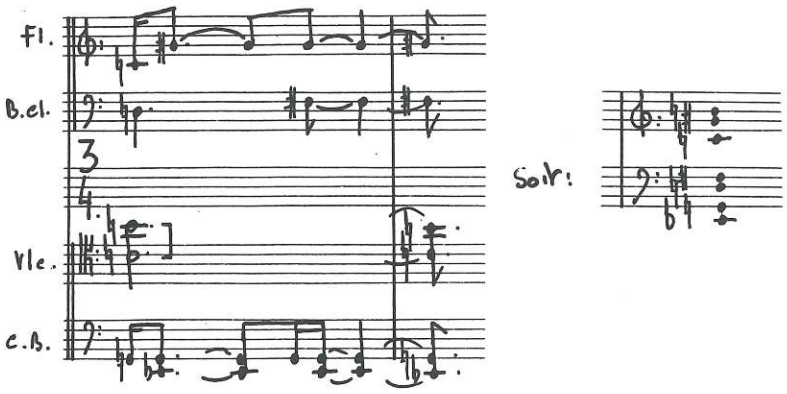
1. un quatuor comprenant flûte en sol, clarinette basse, violoncelle et une contrebasse au rôle quasi solistique.

2. quatre bongos (joués avec les doigts) et un piano.

Les deux plans vont dévider leurs figures parallèlement, sans aucune rencontre ou injonction. L'organisation des plans instrumentaux dans ce mouvement est assez judicieuse ; autant le quatuor est flexible et plus ou moins envahi par la contrebasse, autant les principes qui gèrent le duo sont rigides.

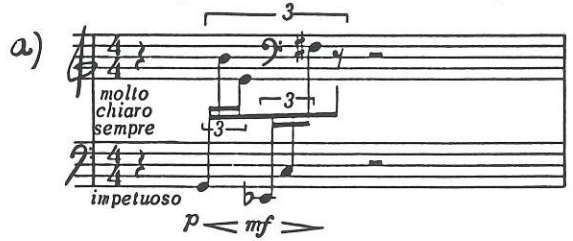
La flexibilité du quatuor se retrouve à plusieurs niveaux et sa directionnalité s'en trouve mouvante et indécise. Harmoniquement, ce phénomène se présente sous la forme d'accords non pas plaqués mais instables et dilués dans le temps. La première mesure est significative à cet égard :

8. Peut-être pourra-t-on regretter que Carter n'aille plus loin dans la formulation harmonique de ses œuvres.

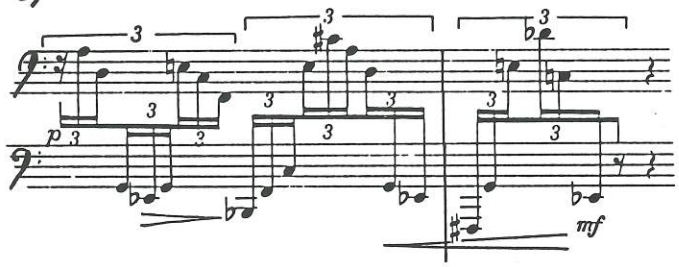


Ce premier accord est également important pour une autre raison : ses hauteurs servent de pôles au fil du mouvement pour souligner les mots clés du poème : « day » et « distance ». D'autre part, ce quatuor se caractérise par des traits véhéments où la contrebasse domine. Ces figures, de même que les accords indécis, n'ont aucune directionnalité précise, tant rythmique qu'harmonique. Tout au plus, certains pôles sont soulignés furtivement.

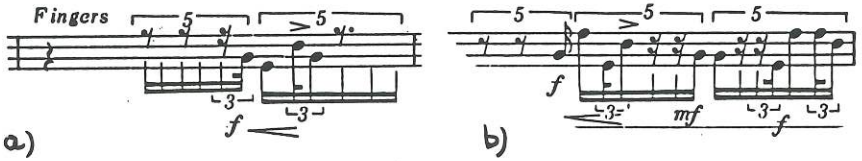
Le duo piano-bongos est autrement rigide et unidirectionnel ; son discours ne varie jamais. Il fait préciser que ce duo est plus un double-solo qu'un ensemble homogène ; certes, leurs caractéristiques structurelles sont identiques, quoiqu'autonomes, mais chacun a son domaine propre où harmonie, timbre, rythmes s'imbriquent pour forger une individualité marquée. L'opposition entre ces deux protagonistes est nette : leurs timbres divergent, la fixité des bongos s'oppose à la fluidité des registres explorés par le piano qui confine chaque intervention dans une bande de fréquences délimitée, gelée. Ces régions de hauteurs passent, au fil du mouvement, du grave à l'aigu de l'instrument. Enfin cette opposition se retrouve dans le domaine rythmique : toutes les figures du piano sont en tríolets, eux-mêmes divisés en triolets de double-croches, celles des bongos en une imbrication de triolets de double-croches à l'intérieur de quintolets de double-croches. Voici les deux premières interventions du piano :



b)

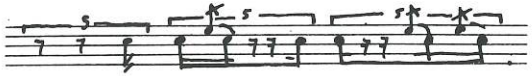


et celles des bongos :



Si nous décomposons triolets et quintolets cet exemple donne :

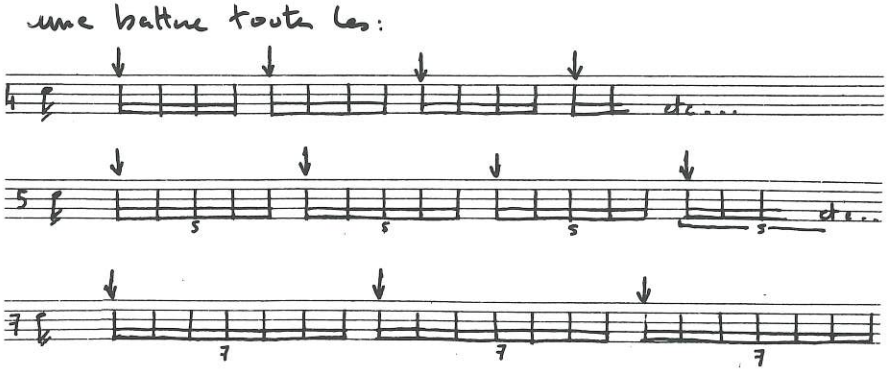
A l'audition, l'effet de ce mélange de rythmes donne l'impression d'appoggiatures — je ne pense pas que la perception eût beaucoup changé si Carter avait écrit ainsi ce passage :



Les cinq premières mesures d'*Argument* débutent abruptement, sans introduction, Allegro Agitato (♩ = 84). Le quatuor, où la contrebasse doit sonner « en dehors » (« dramatically » selon le vœu de Carter), et le duo entament leur processus, indépendamment. Une certaine anarchie de discours est très vite neutralisée par la voix qui, par sa suprématie, organise le flot de l'ensemble instrumental. Paradoxalement, les différents processus semblent se greffer autour de la ligne vocale alors qu'il n'existe aucun lien harmonique précis. L'omniprésence de la voix en est certainement la cause déterminante.

Le troisième mouvement, *Sandpiper* est organisé sur l'une des idées-clés du langage rythmique de Carter : la modulation de tempo. Cette terminologie désigne les passages d'un tempo à un autre, suivant des relations strictes. Avant Carter, Stravinsky avait déjà construit tout ou partie d'une œuvre sur la relation de tempi. Ainsi, dans *Noces,* toutes les valeurs métronomiques sont divisibles par deux, trois ou quatre. Un tempo qui aura la noire à 60, trouvera son équivalence dans un autre de 120 ou 180 à la noire. Elliott Carter est allé plus avant dans l'organisation de ces rapports métronomiques.

Dans *Sandpiper* une valeur est constamment énoncée et ne change jamais de tempo alors que le reste de l'ensemble sera affecté de changements métronomiques. Cette valeur est la double-croche et toutes les battues s'articulent autour ce mètre obstiné ; voici comment :

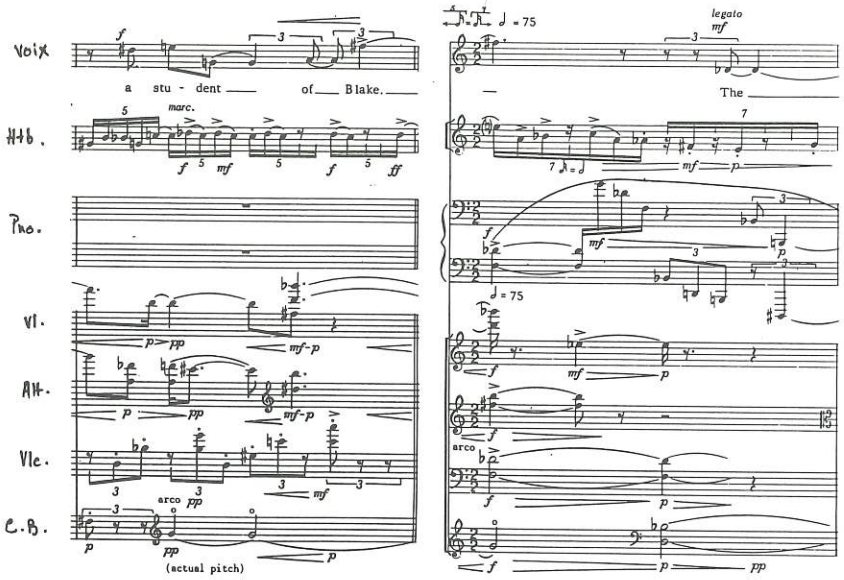


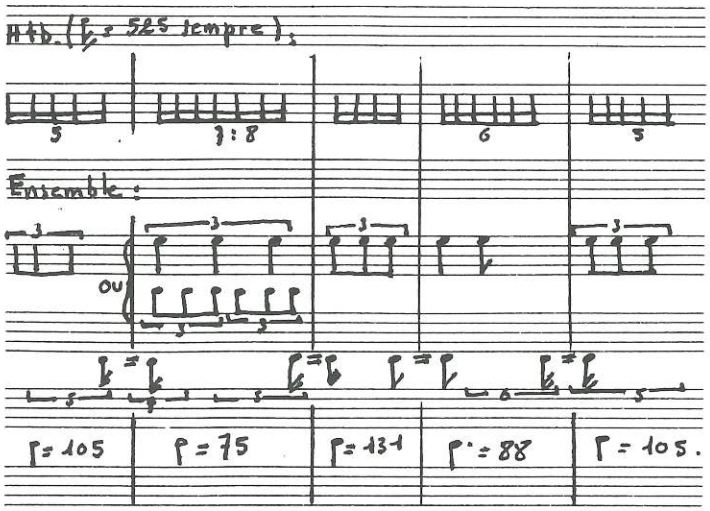
Ce troisième mouvement est une constante mouvance de tempi : du début à la mesure 11, les battues sont toutes les cinq double-croches, soit un tempo Moderato ♩ = 105 ; puis nous passons de cinq à sept double-croches par temps (♩ = 75) etc... Le rappel de la double-croche étalon sera dévolu au hautbois solo. Naturellement, les double-croches ne sont pas toutes énoncées, l'important étant que toutes les figures soient jouées à l'intérieur d'une même valeur métronomique. Pour faciliter les changements de tempi, la figuration du hautbois utilise des valeurs irrationnelles avec des équivalences[9]. Par exemple, voici un passage de battues de 5 à 7 double-croches : (voir exemple page suivante en haut)

La relativisation de l'environnement instrumental se fait aussi par le biais d'une valeur-étalon dont l'énoncé est moins systématique ; ce sera le triolet de croche, à la différence près, que ce triolet est affecté par les évolutions métronomiques. Ce qui donne les polyrythmies suivantes :
(voir exemple page suivante en bas)

***

9. La valeur métronomique du hautbois serait de 525 à la double-croche.





Carter déclare devoir beaucoup à Proust[10], c'est grâce à la lecture de son œuvre qu'il eut l'intuition des prémices de son langage rythmique. Dans *La Recherche du Temps Perdu*, passé et présent se confrontent sans cesse pour articuler un nouvel espace de narration que Michel Butor dans *L'Emploi du Temps* et Claude Simon dans *Les Géorgiques* poursuivent. C'est à ce dernier roman, plus qu'à Marcel Proust, que me fait songer l'écriture rythmique de Carter. Dans ce roman, vies, actions et périodes historiques s'entremèlent au moyen de gestes et d'actes communs, le tout figuré par une typographie différente (italiques). Cette typographie rappelle les variations de tempi dans *Argument* qui développe pareillement des entités autonomes se superposant, articulées par le timbre. Quand piano et bongos s'immobilisent sur leur structure rythmique, volontairement restreinte, ils orientent notre écoute en fonction de la longueur des phrases. Ainsi ces interventions prennent une signification de premier plan, de simple rappel ou de ponctuation. Le fait d'opposer ces figures rigides à d'autres flexibles aiguille notre écoute en perspectives multiples.

Dans *Sandpiper*, nous nous rapprochons davantage des conceptions proustiennes du temps ainsi que de celles de l'*Ulysse* de James Joyce où présent et passé se relativisent. Le présent, en l'occurence symbolisé par le hautbois égrainant ses doubles croches ; le passé, par ces tempi toujours élastiques, plus ou moins étirés dans leur ductilité.

Cette conception du Temps dans l'écriture musicale est certainement l'apport le plus important de Carter à la musique du XXème siècle. A une époque où l'écriture rythmique s'annihile par confusion entre nouveauté et modernité, transcription et composition, Carter nous rappelle la nécessité d'une abstraction préalable, manipulable à souhait, mais qui reste éminemment liée à la perception et l'imbrication des paramètres de l'écriture musicale.

10. In cassette IRCAM/Radio-France, *Le temps Musical* n° 3.

Bibliographie

Pierre Boulez : *Relevés d'Apprenti, Par Volonté et Par Hasard ;* Editions du Seuil, collection *Tel Quel*.
David Schiff : « Music on poetry » in *The Music of Elliott Carter*, pp. 280-91 ; London, Eulenburg, 1983.
Karlheinz Stockhausen : « Wie die Zeit Vergeht » in *Die Reihe* n° 3 édition Universal, 1957.

Discographie :

A Mirror on Which to Dwell : Suzann Davenny-Wyner, Ensemble Speculum Musicae, dir. : Richard Fritz. CBS 76812.
Cassette IRCAM/Radio-France n° 3 : *Le Temps Musical.* Présentation de Pierre Boulez de *A Mirror on Which to Dwell*, Deborah Cook, soprano. EIC, dir. : P. Boulez Réalisation Jean-Pierre Derrien.

DISTANT MUSIC

Stéphane GOLDET

Le vaste cycle de vie étoilée transportait son esprit las jusqu'à son extrême limite, à l'extérieur et à l'intérieur jusqu'à son centre ; une lointaine musique l'accompagnait dans ce double mouvement. Quelle était cette musique ?

James Joyce[1]

Une des grandes originalités de la musique de Carter réside en son rapport à un temps qui, s'il est singulier chez la plupart des compositeurs, est pluriel chez lui : Carter conçoit le temps en polyphoniste. Fréquemment prévaut dans sa musique une organisation qui superpose plusieurs couches de matériaux rythmiques si hétérogènes que, sous toute autre plume, on pourrait craindre l'anarchie. Or il est indéniable que l'œuvre de Carter compte parmi les plus maîtrisées de son époque.

Même si Carter ne s'est jamais caché d'avoir acquis une incomparable science du contrepoint chez Nadia Boulanger, même s'il avoue une admiration révérencielle envers l'auteur du *Sacre du Printemps* et de la *Symphonie en trois mouvements*, ce n'est pas avant tout dans son bagage musical qu'il faut chercher les sources de sa démarche. Les romans de Joyce, Proust et Thomas Mann, aussi bien que les films de Cocteau ou d'Eisenstein, ou encore tel poème, lu et relu au moment de mettre une partition en chantier, lui ont souvent suggéré un plan. Ainsi peut-on mettre en parallèle l'organisation du *Concerto pour orchestre* avec celle de *Vents* de Saint-John Perse[2], ou rapprocher l'univers dramatique développé par le *Double concerto* de celui qu'évoque Lucrèce à la fin de son *De Natura rerum*, ou enfin admettre, comme le demande le compositeur, que le plan du *1er Quatuor* lui

1. J. Joyce : *Portrait de l'artiste en jeune homme* (Paris, Gallimard, 1982 ; édition Pléiade, p. 630).
2. cf. *La musique et l'écran du temps*, dans ce même numéro.

a été dicté par *Le Sang d'un poète* de Cocteau, où la continuité du récit, souvent brisée, est enchâssée dans un jeu d'événements d'une tout autre nature (l'explosion d'une cheminée, dont on voit trois moments, en trois points distincts du film).

Nul n'est besoin, toutefois, d'avoir vu *Le Sang d'un poète* pour être sensible à la belle élaboration formelle de ce quatuor, avec ses trois cadences de soliste[3] qui encadrent le développement du discours polyphonique. Voici une première piste d'opposition entre temps monodique et polyphonique, entre temps extraverti et introverti, entre temps de l'individu et du groupe, bien plus typique de la démarche de Carter que de son modèle affiché. Mais, plus que ceux de Cocteau, ce sont à nos yeux les contrepoints narratifs de Joyce, avec leur alternance de récits émanants d'un personnage ou d'une autre, d'affaires publiques et privées, le tout serti dans le monologue intérieur des personnages, qui nous semble être le modèle d'une telle démarche.

Le présent article n'ambitionne aucunement de faire le tour de la question, rarement étudiée — quoique souvent citée — des rapports entre Carter et Joyce. Plus que de chercher ce qui peut relever de la stricte notion d'influence du plus musical des romanciers du 20ème siècle sur un compositeur des plus lettrés, on s'appliquera ici, plus modestement, à relever quelques unes des résonances entre tel moment musical de l'un (Joyce : *Portrait, Ulysse*), et tel projet dramaturgique de l'autre (Carter : trois premiers *Quatuors*).

Et tout d'abord, Joyce. Pourquoi lui ? Sans doute sa langue, gorgée de musique dès les premiers poèmes, souffle-t-elle à Carter, dès 1928, de s'essayer à la mettre en musique[4].« James Joyce : aucun écrivain n'a plus que lui entretenu des rapports ambigus, troublants, provoquants, fécondateurs peut-être, avec le monde de la musique. A ce baryton amateur d'opéras (pas toujours les meilleurs), qui aimait chanter des romances de sa belle voix d'Irlandais, à ce partisan frénétique de l'obscur ténor John Sullivan (ce double de lui-même), il a appartenu de poser dans son œuvre littéraire les questions qu'un Thomas Mann, un Marcel Proust, sans doute plus cultivés que lui sur le plan musical, n'ont pas su apercevoir. Ceux-ci ont admirablement écrit *sur* la musique ; Joyce, le premier, a écrit *de* la musique. »[5]. Las ! On ne met pas en musique ce qui est déjà musique — et Carter ne renouvelle pas l'expérience. Pour anecdotique qu'elle est, cette rencontre initiale est sans doute décisive : l'œuvre de Joyce s'assure une *portée* chez Carter. Mais si le mot de Joyce se suffit à lui-même, une autre piste fertile est proposée aux musiciens : celle qu'offrent les structures du

3. Les trois cadences, correspondant à l'explosion de la cheminée dans le film de Cocteau, interviennent ainsi : violoncelle au début du *Quatuor*, alto au premier tiers du 1er mouvement, violoncelle pour conclure.

4. Certains poèmes de *Chamber music* (1ere publication en recueil : 1907) sont mis en musique par Carter (manuscrits perdus).

5. A. Hodeir : *Annamores Leep* (revue *Change* n° 11, mai 1972, repris dans : A. Hodeir : *Jazzistiques*, Paris, Paranthèses, 1984).

récit joycien, si riches, si neuves, et surtout, dès le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, si authentiquement musicales.

Chez Carter comme chez Joyce, tout part de la réflexion sur le contrepoint. Voici le début du *1er Quatuor* : au lieu des imitations traditionnelles entre lignes instrumentales, Carter installe d'emblée différentes simultanéités d'événements musicaux, où les parties n'ont ni la même allure, ni les mêmes contours, ni la même texture, ni la même vitesse. D'entrée de jeu, même l'auditeur le moins averti perçoit la volonté d'individualisation dont une telle écriture est porteuse. Même le simple coup d'œil sur la partition déroute : s'agit-il bien de quatre parties destinées à bâtir la même œuvre ? Il importe d'appréhender l'ensemble des procédures rythmiques spécifiques à Carter dans ce contexte de dramatisation de l'écriture instrumentale, sous peine de ne percevoir la « modulation métrique » comme guère plus qu'une simple recette[6]. L'art de Carter consiste à annihiler tout risque d'éclatement par la tension du contrepoint et la cohésion du projet dramatique. Ainsi, dans le *3ème Quatuor*, dont le scénario organise la répartition des membres du quatuor en deux duos distincts, Carter assure la cohésion de son matériau sonore, en ayant recours à un accord-base de 12 sons, qui lui fournit (comme souvent), son réservoir d'intervalles pour l'œuvre, ainsi qu'à l'une des plus grandes tensions contrapuntiques qu'il ait jamais mis en œuvre. Le dualisme ainsi réalisé peut se lire comme juxtaposition d'un cantus firmus énoncé par l'un des deux duos, et d'un contrepoint fleuri exprimé par l'autre.

De même, *Ulysse*. Tout éclatement de ce récit, organisé en une myriade de systèmes différenciés, dont témoigne l'organisation en 18 chapitres avec chacun son style propre, et que symbolise le recours aux monologues des différents personnages, est évité par le jeu serré des différents contrepoints, qui tissent cette journée unique du 16 juin 1904.

Non seulement « contrepoint du mythe et du fait » (Richard Ellmann) — préfiguré dès la dernière nouvelle des *Gens de Dublin, les Morts*, et élaboré dans le *Portrait* avec le choix du nom de Stephen Dedalus[7] —, *Ulysse*, comme le sera *Finnegans Wake* sur bien plus vaste échelle, doit être lu comme une gigantesque imbrication de contrepoints. Celui des mythes, où l'*Odyssée* n'est pas seule en cause (où Stephen est Dédale, mais aussi Icare, Hamlet, Shakespeare, Télémaque, et Bloom, tour à tour Ulysse, Orphée, Christ ou Juif errant), conjugués aux réalités que constituent les emplois du temps respectifs des deux protagonistes. Réalités qui s'entrecroisent à maintes reprises, selon la progression d'une logique narrative qui n'est pas sans analogie avec celle du

6. Le terme de « modulation métrique » (trop vague, trop restrictif) est impropre. Il est néanmoins désormais couremment adopté par tous ceux qui se réferrent à l'ensemble des procédures rythmiques employées par Carter.

7. Rappelons que le *Portrait* — qui est à *Ulysse* ce que *Jean Santeuil* est à *La Recherche du temps perdu* — relate les étapes graduelles de la formation de la conscience de son auteur. Rappelons également le destin de Dédale : créateur du Labyrinthe, il y fut enfermé et réussit à s'en échapper. La notion de labyrinthe nous semble être une des clés du *Portrait*.

2ème Quatuor de Carter. N'y voit-on pas Stephen et Bloom, vivant leur journée n'ayant *a priori* rien de commun avec celle de l'autre, commencer par traverser les mêmes endroits de la même ville à des moments différents, puis se croiser accidentellement (chapitre 9, à la bibliothèque), puis penser aux mêmes choses, échanger pensées et rêves, et se retrouver, ensemble, le soir venu, à l'hôpital (chapitre 14), pour, de là, se précipiter, toujours ensemble, au bordel (chapitre 15) ? Cette convergence des deux trajectoires culmine enfin aux chapitres d'Eumée et d'Ithaque (chapitre 16 et 17), où est suggérée une fantasmatique filiation entre les deux personnages. Filiation que réduit à néant le monologue final de Molly Bloom.

De même, dans le *2ème Quatuor*. Parti de l'idée du contrepoint par strates indépendantes du quatuor précédent, le scénario de l'œuvre pose les quatre instrumentistes comme autant de « personnages » ayant chacun ses attributs propres (intervalles, tempo, caractère)[8]. N'y voit-on pas pourtant, à partir du troisième mouvement, un véritable canon s'ébaucher entre tous les membres du quatuor ? Certes, le canon est distordu, parce que chacun continue d'y parler « sa » langue, mais, pour la première fois dans cette œuvre, les parties sont étroitement dépendantes les unes des autres, à la manière traditionnelle. Une certaine homogénéisation s'opère, et le timbre même, pour la première fois, commence à ressembler à un véritable timbre de quatuor. Le temps, droit, qui était l'apanage du seul deuxième violon, est adopté par tous. Dans l'*Allegro* final, les rôles vont même jusqu'à être échangés : les motifs, donnés par l'un, repris par l'autre, se répondent, et une fusion est même tentée, qui excite le quatuor tout entier, dans une grande tension des registres. La pulsation est unifiée, la virtuosité du premier violon gagne tous les pupitres ; de larges constructions polyrythmiques sont travaillées conjointement, et non plus individuellement. Mais, au sommet de l'échauffement, le ressort collectif se brise. *In fine*, la logique narrative première reprend ses droits. Seul, le second violon conclut (monologue de Molly), dans l'évanescence de ses pizzicati réguliers.

Un autre point de convergence entre les techniques narratives de Carter et de Joyce touche à la question de l'organisation d'une œuvre en mouvements et chapitres. Ici et là : scansions rythmiques, dans un flot dominé par sa composante horizontale. Dans la musique occidentale, la tradition a forgé, par delà les siècles, une règle plus ou moins stricte, qui veut que chaque mouvement soit *grosso modo* unifié, entre autres, par un tempo de base, le plus souvent formant contraste avec celui qui précède. L'usage veut alors d'y exploiter un matériel thématique entièrement forgé à neuf. Rien

8. On préfèrera chez Carter la notion de caractère, à celle de thème. Moins spécifiquement musical, ce terme renvoie bien à ce projet permanent de dramatisation de l'écriture.

de tel chez Carter, où un tel nombre de tempi sont exploités simultanément que, souvent, le changement de tempo arrive imperceptiblement, par simple mise en avant d'un courant musical déjà à l'œuvre depuis un certain temps. Robert P. Morgan[9] souligne à quel point cette question découle, chez Carter, de la pensée contrapuntique, avec sa multiplication de strates rythmiques, et leur prolifération quasi-organique. Et de fait, l'exemple du *1er Quatuor* est révélateur : le parcours formel « officiel », formé de trois mouvements enchaînés (1. *Fantaisie*, 2. *Allegro scorrevole*, 3. *Variations*), ne rend pas compte de la réalité. En effet, le quatuor se compose de deux mouvements contrapuntiques (la *Fantaisie*, jusqu'à l'*Allegro* qui y débute 180 mesures avant la fin du mouvement, et les *Variations*, qui elles aussi commencent 80 mesures avant la fin du deuxième mouvement), qui encadrent un mouvement plus coulant. Ainsi, les différentes parties qui structurent l'œuvre — *Fantaisie, Allegro, Adagio*, reprise de l'*Allegro, Variations* — ne coïncident pas avec les mouvements affichés, mais dessinent un parcours formel plus fluide et complexe[10]. On peut mettre en parallèle ce décalage, où deux nécessités sont au travail simultanément, et dont la cohérence n'apparaît pas à première vue, avec celui qui intervient à un moment précis — lui aussi éminemment révélateur — du *Portrait de l'artiste en jeune homme*[11].

Le roman narre les différentes tentatives qu'effectue Stephen Dedalus pour sortir du labyrinthe protéiforme qui a successivement nom : enfance, collège, famille, religion. Une répartition en chapitres officiels est ainsi adoptée (1. l'enfance, 2. la famille, 3. le collège, 4. la religion, 5. l'université). A la fin du chapitre 2, l'emménagement de la famille à Dublin marque pour le héros, le début d'une errance typique d'un adolescent entre deux collèges. Tout-à-coup, sans que rien n'y ait préparé le lecteur, par un enchaînement *cut*, Stephen se retrouve en plein quartier chaud de Dublin, « égaré dans un labyrinthe de rues étroites et sales. Du fond des passages immondes il entendait les éclats de voix rauques, les disputes, les refrains traînants des chansons d'ivrogne (...). Des femmes et des filles en longues robes de couleur vives traversaient la rue d'une maison à l'autre. Elles étaient indolentes et parfumées. Un tremblement le saisit et sa vue se troubla (...) »[12]. L'épisode se terminant sur l'expérience initiatique que l'on imagine, le chapitre suivant enchaîne sur la vie de lycéen, dans un nouveau collège, comme si l'épisode des prostituées n'avait tout simplement pas eu lieu : Stephen y apparaît inchangé, et le lecteur se demande s'il n'a pas rêvé. Vient alors une deuxième interpolation sur le thème des prostituées, plus brève, plus énigmatique, suivie d'un nouvel épisode de

9. Robert P. Morgan : *Elliott Carter's String Quartets* (Musical Newsletter n° 3, été 1974).
10. Le même procédé se retrouve, par exemple, dans les *Variations pour orchestre* : la 1ère variation commence avant l'énoncé du thème, la 2ème pendant la 1ère.
11. C'est à Hélène Cixous (*L'exil de James Joyce*, Paris, Grasset, 1968 ; *Devant le pome*, in. Cahier de L'Herne sur J.J., 1985) qu'il revient le mérite d'avoir attiré notre attention sur les premières pages du *Portrait*. Tout l'œuf matriciel de l'œuvre à venir s'y trouve (le jeu avec les mots-musique, le système de libres associations, la structure musicale de certaines parties) — un peu comme tout le système carterien se laisse appréhender si l'on scrute attentivement les premières pages du *1er Quatuor*.
12. Gallimard, édition Pléiade, p. 628.

la vie de Stephen au collège, cette fois-ci dominé par la question religieuse. La retraite, la description de l'Enfer qui y est effectuée, conduisent cette fois-ci à un passage de prostituées, parfaitement bien amené dans le récit. Le tout se conclut sur une confession de Stephen, en aucune façon liée, comme le lecteur pourrait s'y attendre, à ce qui s'est passé au cours des nuits chaudes de Dublin, mais à un refus d'entrer « dans la confrérie ». Dès lors que Stephen proclame se détourner de la religion, plus aucune mention n'est faite des prostituées. Tout juste se permettra-t-on de remarquer que le troisième passage lié à l'expérience sexuelle occupe le cœur du chapitre central du livre. C'est à nos yeux ce troisième passage qui, précédant la confession, marque le véritable détournement de la religion, et anticipe sur le retournement de Stephen. Certes, la répartition en chapitres ne coïncide nullement avec les avancées des différentes expériences sexuelles, mais la diffraction entre chapitres patents et avancées latentes nous semble renvoyer, comme chez Carter, à l'existence d'une double nécessité de récit, où le patent semble n'être là que pour souligner l'importance du latent.

Pour finir, une dernière réflexion. Quel musicien peut rester insensible à l'appel du 11ème chapitre d'*Ulysse* (les Sirènes) ? Tout y est musique, dans des proportions qui vont bien au-delà de ce qu'a souligné l'auteur en déclarant : «Je l'ai écrit avec toutes les ressources techniques de la musique. C'est une fugue, avec toutes les notations musicales : *piano, forte, rallentendo* et ainsi de suite. On y trouve aussi un quintette comme dans *Les Maîtres Chanteurs*, mon opéra préféré de Richard Wagner »[13]. Le meilleur témoignage en est la *composition* du prologue, dans le plus pur style de *Finnegans Wake* : véritable réservoir de sonorités, ce préambule dessine, en la concentrant, la courbe entière du chapitre. N'est-ce pas là le projet même de Carter, qui, construisant le scénario de son *2ème Quatuor* à partir de la définition d'un véritable réservoir propre à chaque instrumentiste, présente, dès l'introduction, l'ensemble de son matériau que le quatuor ne fera qu'exploiter par la suite[14] ?

Les deux filles de bar (*barmaids/mermaids* = sirènes), par qui est perçu tout le début du chapitre, n'ont d'autre existence que celle de leur accord, de leurs motifs musicaux, leurs sonorités, leurs borborygmes. Leur caverne est la salle de l'Ormond Hotel, où prendra bientôt place un véritable concert, auquel Bloom, devenu alors le centre de la narration, ne fera néanmoins qu'assiter, sans y prendre sa part (cf. Ulysse). Tout au plus pourra-t-on remarquer qu'aucune des associations qu'il fait, tandis que son esprit vagabonde en écoutant les chansons, n'est autre chose que pur enchaînements de sonorités. Une des lignes de la polyphonie de

13. Borah : *Conversations with Joyce* (College English, mars 1954), cité dans Richard Ellmann . James Joyce (Paris, Gallimard, 1962, p. 463).
14. Fonction analogue du prologue de *Lulu* de Berg. Les rencontres Joyce/Berg seraient également fascinantes à étudier.

l'Ormond Hotel est un accordeur aveugle ayant oublié son diapason sur le piano (le diapason vibre, de temps à autre), et qu'on entend littéralement, par le seul jeu sonore de sa canne, revenir progressivement dans la symphonie de l'Ormond Hotel. La tension des registres est à son comble pendant le concert : chansons et agitation autour du piano d'un côté, monologue intérieur de Bloom de l'autre (*Adagio* du *1er Quatuor*). Chaque partie a sa sphère propre, et paradoxalement personne ne communique (*3ème Quatuor*), même si tous jouent la partition voulue par leur créateur. Pour finir, Bloom quitte le concert (cadence de violon, terminant les deux premiers *Quatuors* de Carter), qui continue sans lui. Pour conclure, Joyce reprend l'écriture énigmatique du prologue, qui résonne plus familièrement qu'au départ. Plus encore que dans le *1er Quatuor*, où la cadence de violon terminale semblait vouloir s'ajuster à celle de violoncelle qui ouvrait l'œuvre, comme dans le *2ème Quatuor* où chacun se hâtait de reprendre son rôle avant que l'œuvre ne s'achève, dans le *3ème Quatuor* le matériel sonore de la première séquence revient, semblant cette fois vouloir s'y ajuster à la perfection : comme *Finnegans Wake*, le *3ème Quatuor* s'achève par une proposition ouverte. Celle de recommencer sa propre histoire.

LE TROISIEME QUATUOR A CORDES

Structure des hauteurs.

Andrew W. MEAD

Les compositions récentes d'Elliott Carter donnent peut-être, de prime abord, une impression de densité confuse ; une certaine familiarité avec les partitions permet d'apercevoir des relations fondées non seulement sur des modèles de texture ou de rythme, mais aussi sur une organisation des hauteurs. Une étude plus poussée encore suggèrera l'idée que la hiérarchie des hauteurs peut donner la clef d'une œuvre en reliant à divers niveaux de continuité musicale des voies divergentes en rythme et en texture. Le présent article propose une méthode qui rende compte de la structuration des hauteurs dans le *Troisième Quatuor*[1].

Les membres du quatuor se scindent en deux groupes pour toute la durée de l'œuvre. Le Duo II (placé en haut sur la partition) est formé du second violon et de l'alto, le Duo I du premier violon et du violoncelle. Le texte du Duo II se compose de figures rythmiques régulières qui se chevauchent et se déplacent par périodes variables, la notation rythmique du Duo I, au contraire, est irrégulière et requiert une certaine liberté d'exécution.

Apparaissent et réapparaissent, tout au long de l'œuvre, dix « mouvements » qui diffèrent par le caractère et le mode de jeu : le Duo I en joue quatre, le Duo 2, six. De plus, chaque mouvement est associé à un « intervalle caractéristique »[2].

1. Associated Music Publishers, New York, London 1973 ; pour le *3e Quatuor*. L'article de Andrew W. Mead est paru sous le titre « Pitch structure in Elliott Carter's String Quartet n° 3 » dans *Perspectives of New Music*, vol. 22 — n° 1 + 2, 1983-1984.

2. Aux dires d'Elliott Carter lui-même dans son commentaire accompagnant l'enregistrement de ce quatuor (Columbia Masterworks recording M32738).

Duo I

A — Furioso (septième majeure)[3]
B — Leggerissimo (quarte juste)
C — Andante espressivo (sixte mineure)
D — Pizzicato giocoso (tierce mineure)

Duo II

1) Maestoso (quinte juste)
2) Grazioso (septième mineure)
3) Pizzicato giusto, meccànico (triton)
4) Scorrévole (seconde mineure)
5) Largo tranquillo (tierce majeure)
6) Appassionato (sixte majeure)

Bien qu'apparaissant dans cet ordre, les dix mouvements ne se succèdent pas en continuité ; ils se fragmentent et se combinent de manière à produire les vingt-quatre accouplements possibles, tout comme les apparitions en solo de chaque mouvement ; tout cela, suivi d'une coda, découpe le morceau en trente-cinq séquences. La première mesure est semblable par la texture à l'extrême fin de l'œuvre et pourrait passer pour une séquence supplémentaire si, à l'évidence, elle ne jouait le rôle d'introduction aux deux premiers mouvements.

Voici ces séquences :

MESURES	1	17	18	28	40	48	62	78	90	96
DUO II	1	1	1	-	2	2	3	3	3	-
DUO I	A	-	B	B	B	C	C	-	D	D
			°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°							
SEQUENCES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

MESURES	106	115	136	151	163	179	184	196	210	231
		°°°°°°°°°°°°°°°°°								
DUO II	4	4	4	3	3	2	2	2	1	1
DUO I	D	-	B	B	A	A	-	D	D	C
SEQUENCES	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

MESURES	243	254	265	277	289	310	322	334	352	364
		°°°°°°°°°°°°°					°°°°°°°°°°°°°°°°			
DUO II	-	5	5	5	6	6	5	5	-	4
DUO I	C	C	-	B	B	D	D	A	A	A
				°°°°°°°°°°°						
SEQUENCES	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

MESURES	369	396	**	410	440
	°°°				coda
DUO II	4	6	6	6	6
DUO I	C	C	-	A	A,B,C,D
SEQUENCES	31	32	33	34	35

° = sourdine

3. Dans le présent article, les intervalles (« intervals »), par opposition aux « intervalles relatifs » (« interval-classes ») sont désignés par leur nom usuel (tierce mineure, quarte juste, etc.). Les rapports de hauteurs (« pitch-classes ») sont figurés comme suit : do = 0, do dièse = 1, ré = 2, ... si bémol = t (« ten »), si = e (« eleven »). N.d.T. : cette distinction entre « interval » et « interval-class » n'a pu être rendue partout dans la traduction. Néanmoins, aux endroits où elle s'avérait nécessaire à la compréhension du texte, nous nous sommes efforcés de trouver des équivalences.

La numérotation par mesure ne signale qu'approximativement les frontières entre les séquences. Cela tient à l'interpénétration des mouvements au sein de chaque duo. Ce phénomène culmine dans les dernières séquences, quand s'accouplent les mouvements A et 6, et rend difficile le démarquage de l'apparition en solo du mouvement 6.

De la succession ordonnée des mouvements, soit seuls, soit accouplés, s'ensuit une forme générale que les œuvres précédentes de Carter nous ont rendu familière. Le mitan du quatuor est atteint à la fin de la vingt-et-unième séquence. Cet endroit est balisé de différentes manières. C'est la fin d'une présentation en forme de palindrome du matériau utilisé jusqu'à ce point par le Duo II qui achève ainsi son mouvement d'entrée. Un seul des mouvements joués par le Duo II réapparaîtra ultérieurement. Localement, cette vingt-et-unième séquence amène la présentation séparée des deux mouvements les plus lents du quatuor, puis leur accouplement. Ainsi se dessine une division en deux parties principales ; la seconde s'ouvre, pour chaque duo, sur un mouvement lent, et inaugure, en ce qui concerne le Duo II, un nouveau matériau.

Ces deux parties principales sont elles-mêmes subdivisibles. Dans les six premières séquences de la première partie, l'explosion des quelques premières mesures cède la place à une musique plus légère, plus ductile, dont la mesure 53 marque l'achèvement soutenu. A cet apaisement se raccorde la première apparition du *pizzicato* dans le morceau. Suivent, jusqu'à la douzième séquence, l'exposition du mouvement *pizzicato* de chaque duo — ensemble ou séparément — puis la première présentation du mouvement 4, le plus rapide de ceux que doit exécuter le Duo II. La séquence 13 se constitue de l'accouplement des deux mouvements les plus rapides, mais elle est aussi remarquable à un autre point de vue : c'est la première fois qu'est remis en jeu un matériau jusqu'ici constamment renouvelé : auparavant, chaque évolution avait qualité d'exposition. Ici apparaissent des structures récurrentes à longue portée, créant de plus amples mouvements séquentiels.

Ce qui suit est la présentation en mode rétrograde du matériau du Duo II, combinée cependant avec des mouvements du Duo I différents de leur apparence antérieure.

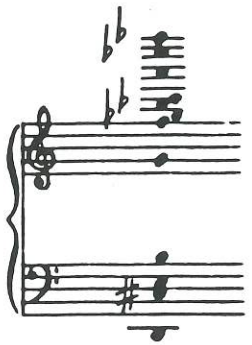
On remarquera, faisant suite aux séquences lentes de la seconde partie du quatuor, le retour à un mouvement plutôt rapide : quoi qu'il en soit, c'est le moment où apparaît le seul mouvement restant du Duo I, couplé d'abord avec le mouvement le plus rapide, puis avec le mouvement en *pizzicato*, et finalement — en une apogée agressive — avec le *Furioso* du Duo I.

L'œuvre ne cacherait-elle pas sous la surface une forme générale à laquelle les deux précédents quatuors nous ont accoutumés, et qu'on trouve également, plus ou moins clairement dessinée, dans la *Sonate pour violoncelle et piano* et le *Concerto pour orchestre*, œuvre qui précède immédiatement le *Troisième quatuor ?* Cette forme pourrait se définir ainsi : quatre mouvements, le premier et le dernier modérément rapides, le second très rapide, quasi *scherzando*, le troisième lent. Certes, ce modèle est profondément enfoui sous la complexité de premier plan du quatuor ; il transparaît néanmoins dans l'articulation de la grande division en deux par une section lente, dans la combinaison (première partie) de l'activité expositionnelle avec l'accélération menant aux moments les plus vifs du morceau, et dans l'introduction d'un nouveau matériau rapide (mouvement 6) assez avant dans la seconde partie de l'œuvre. Une autre caractéristique est commune aux trois quatuors, la similitude entre le début et la fin du morceau.

Nous avons vu qu'à chaque mouvement était associé un intervalle ; un bref coup d'œil sur la partition permet de voir que cet « intervalle caractéristique » est extrait d'un ensemble de hauteurs fixes. Tous les ensembles de hauteurs relatives (non fixes)[4], avec la seule exception de l'ensemble 048, contiennent des représentations de plus d'un type d'intervalle. Pour cette raison, il est évident que les mouvements, même quand ils n'ont pas d'intervalles communs par renversement, peuvent avoir en commun des ensembles de hauteurs relatives, et plus spécifiquement, des ensembles de hauteurs fixes qui sont projetés de différentes manières pour donner de l'importance à l'intervalle caractéristique. Ceci donne la clé de la différenciation et de l'association au sein de chaque mouvement et entre les mouvements des Duos, qu'ils soient pris isolément ou ensemble.

Il y a dans la musique récente de Carter deux caractéristiques qu'il a lui-même commentées dans ses écrits : la présence de « séries-réservoirs »[5] de douze sons (« twelve-tone sets ») ordonnés verticalement, à transposition fixe, gelant les douze hauteurs dans une registration déterminée ; et l'épuisement de tous les ensembles de hauteurs relatives possibles, d'une quantité donnée, à un niveau de structuration donnée. Ces séries-réservoirs, qu'on trouve dans des œuvres comme le *Concerto de piano*, où elles sont au nombre de deux, et le *Concerto pour orchestre*, ne sont pas présentes continuellement, mais marquent des moments significatifs dans l'œuvre. Quant à des exemples d'épuisement d'ensembles de hauteurs, on peut en trouver dans le *Concerto de piano* (tricordes), le *Concerto pour orchestre* (pentacordes), et la *Symphonie pour trois orchestres* (hexacordes)[6].

Le *Quatuor à cordes n° 3* est de la même veine que ces dernières œuvres, avec une « série-réservoir » de douze sons ordonnés verticalement, apparaissant à plusieurs reprises. Il est aussi évident que, parmi les ensembles de hauteurs relatives, c'est le tétracorde qui est traité jusqu'à l'épuisement. Cela apparaît clairement dans le mouvement I, où s'accouplent des dyades, et dans la coda où des tétracordes sont tenus par chaque Duo, ou projetés par un seul instrument. Certes, il s'en faut que toutes les figures du *Quatuor* soient de simples projections de tétracordes, mais il est d'une grande utilité de considérer le tétracorde comme la mosaïque[7]de base dont sont extraits des ensembles plus ou moins grands.



L'observation des endroits de la partition où apparaît la « série-réservoir » est un intéressant point de départ. Sa transposition est fixe, ses hauteurs gelées. Elle comprend tous les intervalles, et tous les mouvements s'y trouvent donc représentés. Les intervalles et les mouvements qui leur correspondent sont de haut en bas : quarte juste : B, triton : 3, sixte majeure : 6, seconde majeure : (-), tierce majeure : 5, seconde mineure : 4, septième mineure : 2, sixte mineure : C, quinte juste : I, tierce mineure : D, septième majeure : A. Les ensembles de quatre hauteurs relatives, membres de la « série » (« tétracordes constitutifs »), sont (toujours de haut en bas) : 0147, 0136, 0236, 0157, 0125, 0126, 0137, 0258, 0235[8].

Virtuellement, cette « série » peut être retrouvée, toute ou partie, à chaque mesure de l'œuvre. En sus des endroits où elle apparaît intégralement à la surface, chaque mouvement énonce fréquemment son « intervalle caractéristique » gelé à la hauteur donnée par la série. Voici une liste des principaux endroits où la « série-réservoir », dans son registre, est présentée soit intégralement, soit partiellement.

MESURES	15	39	60	112	149	176	203	229	258
DUO II	1	1-2	2-3	4	4-3	3-2	2	1	5
DUO I	A-B	B	C	D	B	A	D	D-C	C

MESURES	278	334	338	370	394	399	429	460
DUO II	5-6	5	5		4	6	6	coda(6)
DUO I	B	D-A	A	A	C	C-A	A	" "(A,B,C,D)

4. On fait ici la distinction entre ensemble de hauteurs (« collection ») — une sélection spécifique de rapports de hauteurs — et ensemble de hauteurs relatives (« collection-class ») — famille de tous les ensembles équivalents par transposition et/ou renversement. N.d.T. : Là aussi la distinction est souvent malaisée à rendre. Mais le lecteur, pourvu qu'il se réfère aux exemples figurés par des chiffres (0147. 0369, etc.) devrait pouvoir s'y retrouver.

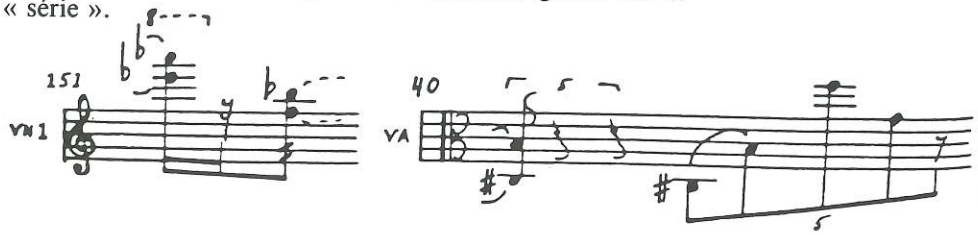
5. Le texte original parle de « twelve-tone set ». C'est le mot « row » qui habituellement sert à désigner la série au sens où l'on parle de musique sérielle depuis l'invention du dodécaphonisme. Bien qu'il s'agisse ici de douze sons, il n'est pas vraiment question de sérialisme. D'où le mot série-réservoir, flanqué de prudents guillemets. N.d.T.

6. En ce qui concerne le *Concerto pour piano* et le *Concerto pour orchestre*, on se réfèrera respectivement aux pages 298 et 364 du recueil de E. et K. Stone, *The Writings of Elliott Carter*, Indiana, 1977. Pour la *Symphonie de trois orchestres*, les conclusions sont celles de l'auteur de cet article, fondées sur l'analyse de procédures analogues à celles du *3e Quatuor*.

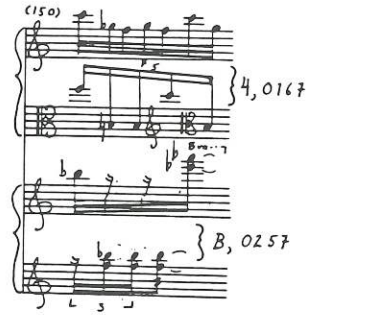
7. Le terme « mosaïque » est emprunté à Donald Martino : « *The Source Set and its Aggregate formations* », Journal of Music Theory 5/2 (1961). On entend par là une fragmentation de l'accord total en ensembles distincts, non ordonnés.

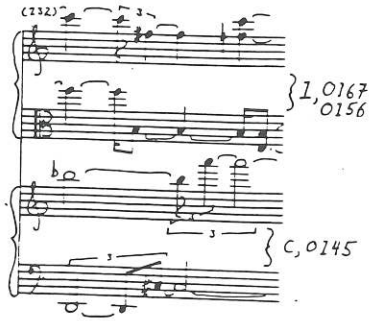
8. Prendre de haut en bas dans la « série-réservoir » : la bémol, mi bémol, la, do qu'on range comme suit : la bémol, la, do, mi bémol. Ce qui donne 0147 (ou do, do dièse, mi, sol,). Ainsi de suite. N.d.T.

Ce qui comprend à la fois des présentations de l'intervalle caractéristique dérivées par contiguïté, et des présentations de l'intervalle, soit dans sa forme ramassée, soit multiplié par octaviation, formées d'après des hauteurs gelées de la « série ».



La série se manifeste souvent en longues plages, et crée ainsi des stases harmoniques aux endroits où un même duo passe d'un mouvement à l'autre. Du fait de l'interpénétration des mouvements au sein d'un duo, il arrive fréquemment que trois mouvements se fassent entendre simultanément. Les mouvements sont filtrés à travers la « série » pour produire leur « intervalle caractéristique ». La plupart du temps, des couples de cet « intervalle caractéristique » se forment pour projeter des tétracordes.



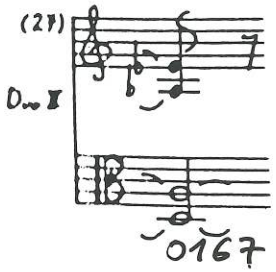


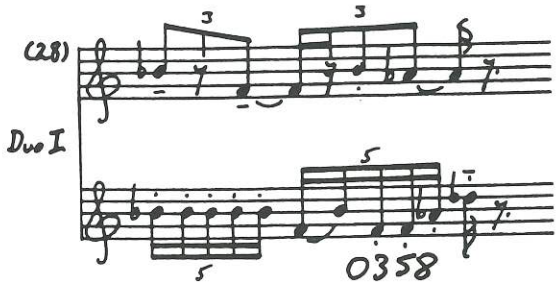
Les ensembles de quatre hauteurs relatives (tétracordes) résultants, au nombre de treize, seront désormais appelés « tétracordes caractéristiques ». Les voici : 0123, 0134, 0145, 0156, 0167, 0235, 0347, 0158, 0246, 0257, 0268, 0358, 0369.

Résultant de l'appariement du même intervalle, ils présentent tous une symétrie, et tous possèdent au moins deux paires d'intervalles distincts. Ainsi , chacun d'eux peut entrer en jeu dans plus de deux mouvements, ce qui excède le nombre déterminé par la complémentarité des « intervalles caractéristiques ». Voici les recoupements des mouvements avec les « tétracordes caractéristiques » pouvant y apparaître.

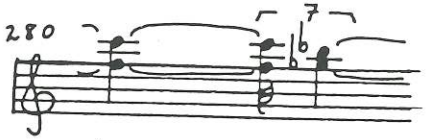
Duo II	4 m2	2 m7	6 M6	5 M3	1 5th	3 tritone
Duo I	A M7		D m3	C m6	B 4th	
0123	*	*				
0134	*		*			
0145	*			*		
0156	*				*	
0167	*				*	*
0235		*	*			
0347			*	*		
0158				*	*	
0246		*		*		
0257		*			*	
0268		*		*		*
0358			*		*	
0369			*			*

Ces ensembles de hauteurs apparaissent non seulement aux endroits où la « série » est présente dans sa fixité, mais aussi dans diverses transpositions et à divers registres. En voici deux exemples :

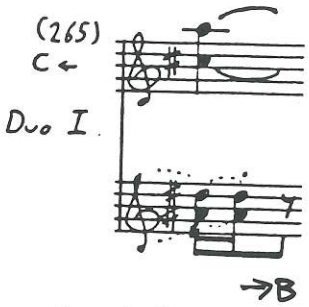




Deux autres méthodes permettent de générer les tétracordes. La première consiste à utiliser les « tétracordes constitutifs », soit tels quels, soit transposés.

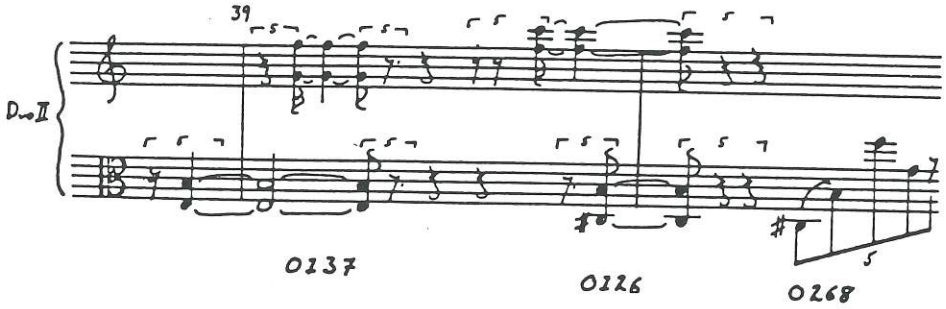


On en voit un exemple significatif dans le Duo I.



Il faut souligner à nouveau le fait que, malgré l'existence de séquences spécifiques dans l'œuvre, les mouvements s'interpénètrent au sein de chaque duo, ce qui arrive non seulement quand un instrument effectue un changement avant l'autre (comme entre les séquences 5 et 6 dans le Duo I), mais aussi, plus significativement, quand les deux instruments hésitent, font des va-et-vient entre la musique de deux mouvements, comme on le voit faire par les instruments du Duo I entre les mouvements A et B pendant les vingt-cinq premières mesures.

On peut constater dans l'exemple suivant l'étroite interdépendance de ces trois méthodes d'extraction des tétracordes.



Chaque instrument joue l'« intervalle signal » du mouvement précédent (1 : quinte juste) et du mouvement suivant (2 : septième mineure). Les intervalles du premier tétracorde sont

tirés de la « série » et les dyades elles-mêmes y figurent en contiguïté. La seconde paire d'intervalles, quoique les hauteurs correspondent au registre de la « série », n'en est pas une émanation explicite (en tant que tétracorde). Malgré tout, l'ensemble de quatre hauteurs relatives ainsi formé, 0126, est bien, quant à lui, un « tétracorde constitutif » de la « série ».

Le « tétracorde caractéristique » créé par la paire de septièmes mineures aux deux instruments est immédiatement repris par l'alto de façon à projeter explicitement les deux « intervalles caractéristiques » du mouvement débutant ici.

Voici les vingt-neuf tétracordes et leurs dérivations possibles, employant les méthodes dont il a été question[9].

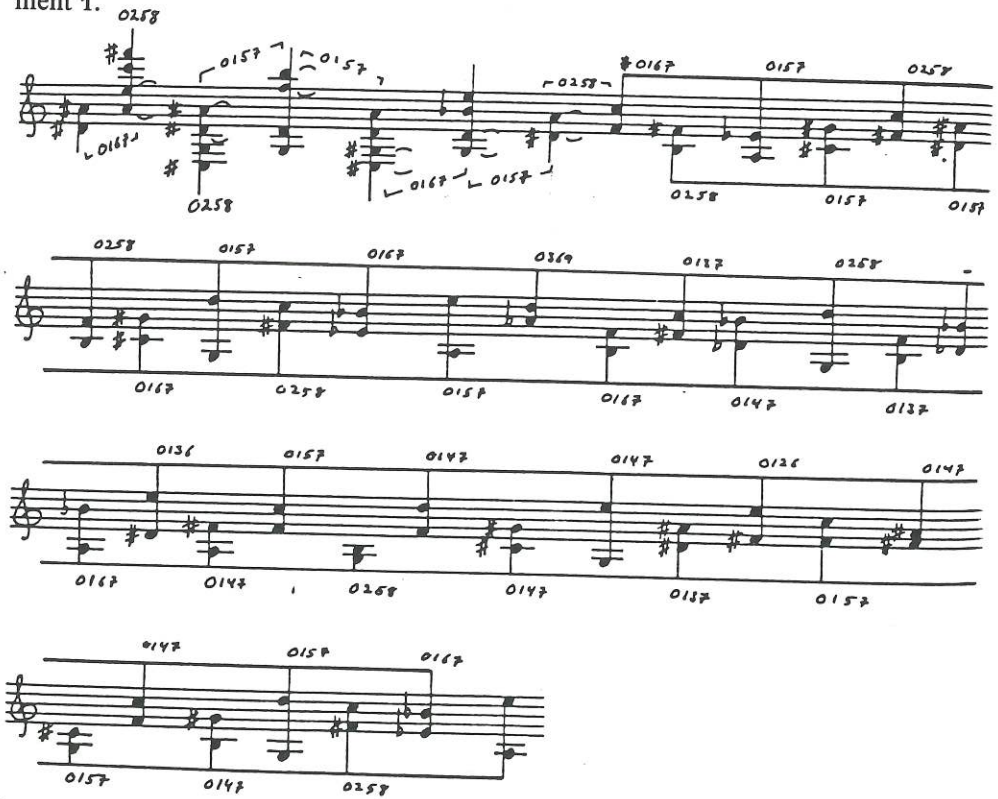
TETRACORDES	"Caractéristiques"	"Constitutifs"	DUO II	DUO I
0123	X		4-6	A-D
0124			4-5	A-C
0134	X		2-5	
0125		X	4-6	A-B, -C
0126		X	1-2 3-4 4-5	A-C
0127			2-3	A-B
0145	X			B-D
0156	X			
0167	X			
0235	X	X		A-B
0135			1-2 5-6	C-D
0236		X	3-4 5-6	C-D
0136		X	2-3 4-6	A-D B-D
0237				A-B, -D B-D
0146			1-5	B-C
0157		X	1-5	B-C
0347	X			A-B
0147		X	4-6	A-D B-D
0148			1-5 4-5 5-6	A, B-C C-D
0158	X		4-6	A-D
0246	X		2-3	
0247			1-2 1-5	B-C
0257	X			B-D
0248				
0268	X			
0358	X			
0258		X	5-6	C-D
0369	X			
0137		X	1-2 4-5	A-D

Tous les mouvements du DUO II n'étant pas contigus, tous les accouplements possibles n'apparaissent pas ici.

9. L'ordre des tétracordes dont il est fait usage ici se trouve page 179 dans le livre d'Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, 1973.

Jusqu'ici, nous avons examiné les diverses manières dont les types de tétracordes peuvent apparaître à la surface du texte. Il est maintenant nécessaire d'observer de plus longs passages, et de voir comment des ensembles de hauteurs construisent des étendues prolongées de musique et créent des modes d'association et de différenciation au sein des parties de l'œuvre et entre elles.

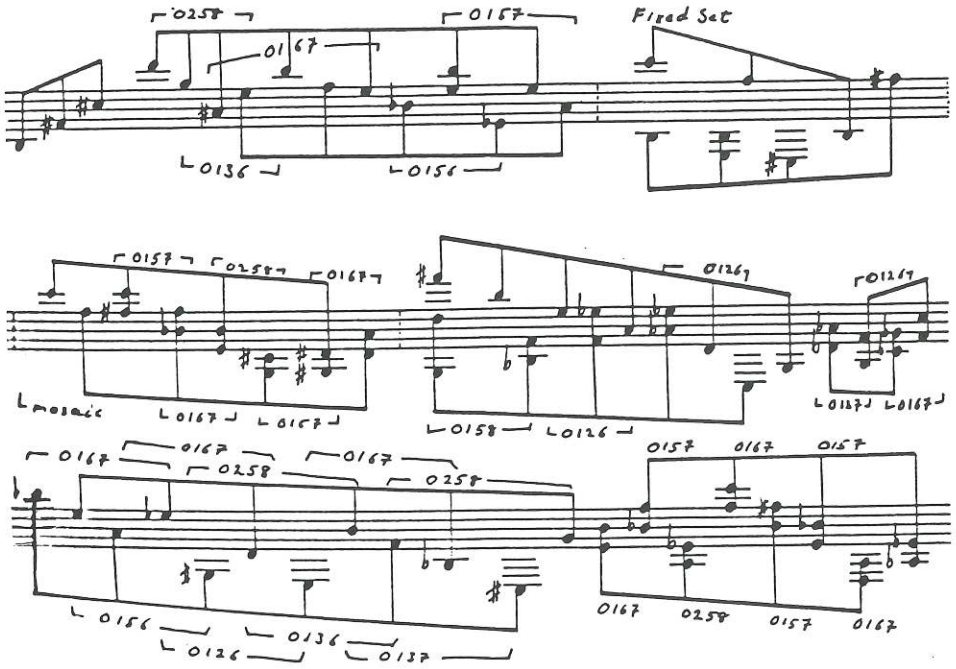
L'exemple qui suit est une réduction de l'entrée du mouvement 1.



Ce passage commence à la mesure 2, émanant du geste d'introduction. Commençant avec la quinte juste surmontée d'une astérisque, les hauteurs du passage en question sont fixes et se partagent en deux gammes de tons entiers.

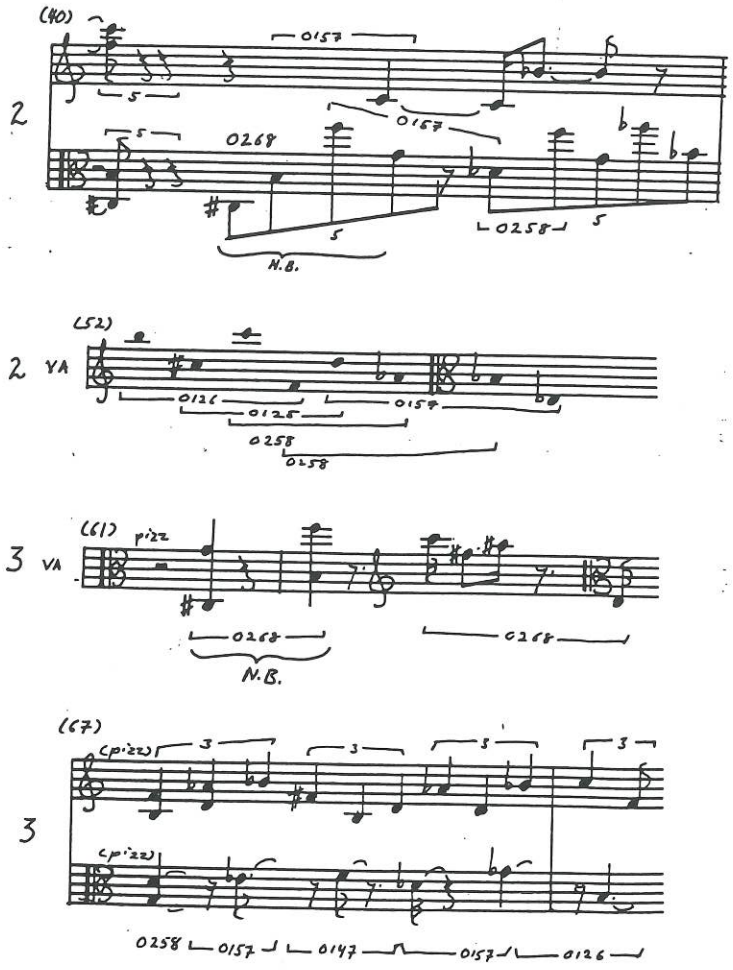
Les tétracordes formés en accouplant les dyades sont : 0157, 0258, 0137, 0147, 0136, 0126, puis 0167, 0369. Les six premier sont des « tétracordes constitutifs » ; ils contiennent tous la quinte, qui est aussi l'« intervalle caractéristique » du mouvement. Les deux ensembles restants sont formés de paires d'intervalles de même nature ; 0369 est le seul ensemble du passage qui ne contienne pas l'intervalle de quinte, mais sa signification sera expliquée plus loin par les rapports de parenté du Duo I au Duo II.

L'utilité de ce passage est de mettre en évidence un répertoire d'ensembles de hauteurs dans un environnement harmonique statique. Les trois premiers ensembles montrent une intéressante propriété : 0157, 0258 et 0167 forment une mosaïque, ce que révèle leur disposition dans la « série ». Les ensembles 0251 et 0167 joints ne peuvent rester distincts que dans cette disposition particulière en mosaïque. Dans la continuation du mouvement, le répertoire d'ensemble de hauteurs et la capacité à former des mosaïques sont tous deux utilisés à fond et de façon explicite.



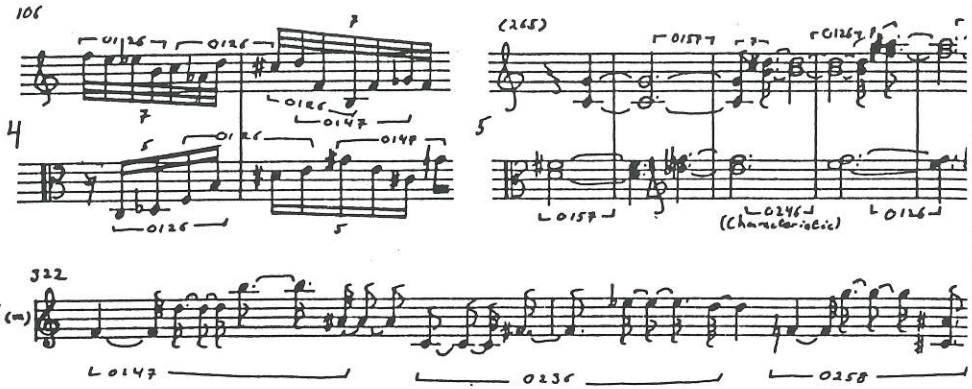
Comme on peut le constater, l'abandon de registre fixe n'implique pas l'arrêt de l'utilisation de matériaux préétablis.

Ce passage amène à penser que dans ce mouvement-ci les matériaux du Duo II dérivent de combinaisons de « tétracordes constitutifs » et de « tétracordes caractéristiques » en sorte de projeter l'« intervalle caractéristique » du mouvement. Le procédé n'est pas propre à ce seul mouvement. Un coup d'œil sur des portions d'autres mouvements du Duo II suffira à le confirmer. Voici des extraits des mouvements 2 et 3.



Particulièrement remarquable est l'utilisation du « tétracorde constitutif » 0268, au commencement des mouvements 2 et 3. C'est un bon exemple de la double référence possible à partir des « ensembles caractéristiques », avec ici une correspondance spécifique par la transposition et le registre. Ainsi, on voit que des parentés entre les mouvements, d'une séquence à l'autre, et à l'intérieur des mouvements du Duo II, s'établissent à partir d'ensembles de hauteurs du registre spécifique de la « série » (ainsi entre 2 et 3), puis à partir d'ensembles de hauteurs spécifiques (comme le montrait la mosaïque dont il a été question dans le mouvement I), à partir de relations entre ensembles de hauteurs relatives, déterminées par des paires d'« intervalles caractéristiques », et par des « ensembles constitutifs ».

L'exemple suivant contenant des passages des trois autres mouvements du Duo II, en fournit la confirmation.



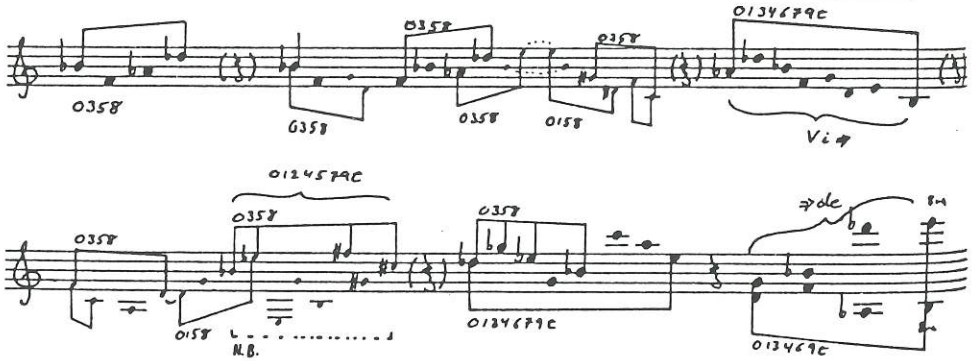
Dans chaque cas les ensembles en question sont présents en abondance, articulés de manière à produire l'« intervalle caractéristique ».

Remarquons la présence dans le mouvement 5 de la dyade 6,t dans le registre même de la série, quoique figurant dans un contexte non déterminé par celle-ci.

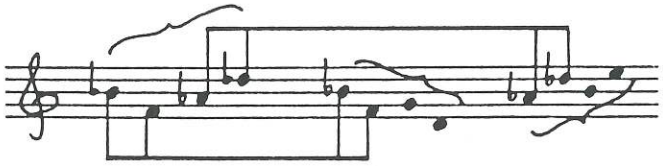
Les procédés utilisés pour établir le texte du Duo I sont différents. Ce qui suit permettra de s'en faire, au moins partiellement, une idée.

La figure page suivante, en haut, est une réduction d'une portion de l'exposition en solo du mouvement B.

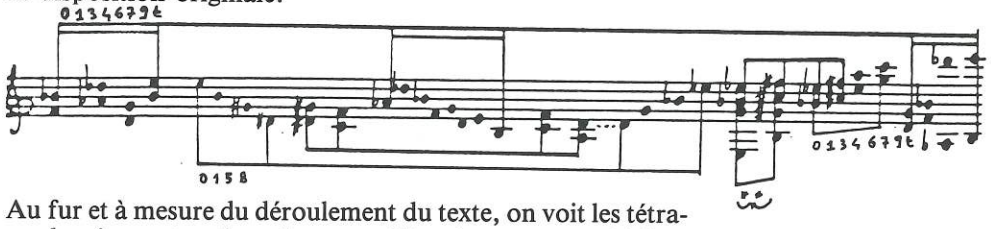
Ce passage est construit à partir d'une petite quantité d'ensembles caractéristiques formant des quartes (« intervalle caractéristique » du mouvement). Ce qu'il est important de noter, en ce qui concerne les connections à grande échelle au sein du Duo I, c'est la manière dont ces ensembles sont



groupés. L'ensemble 0358, présenté sous diverses formes, projette diverses transpositions d'une structure de huit notes : 0134679t. Celle-ci se forme en disposant, de part et d'autre de l'ensemble 0358 d'origine, des ensembles 0358 additionnels.



La première évolution de cette structure (0134679t) vers un autre ensemble, 0158, ramène à la structure par formation, à partir de la seconde quarte juste du nouvel ensemble, d'un ensemble 0358 qui ne figurait pas dans ladite structure. Ceci est immédiatement suivi de l'énoncé de la structure originale. L'« intervalle caractéristique » final (quarte juste) de l'ensemble 0358 est ensuite capté, s'étend pour former une fois encore une transposition dudit ensemble ; à partir de quoi une nouvelle transposition de 0158 s'intercale pour introduire une transposition de 0358 non encore entendue, et faisant partie de la seule transposition de l'ensemble de huit notes non encore apparue, soit entièrement, soit partiellement. Suit un énoncé complet de cette transposition, suivi à son tour de la disposition originale.



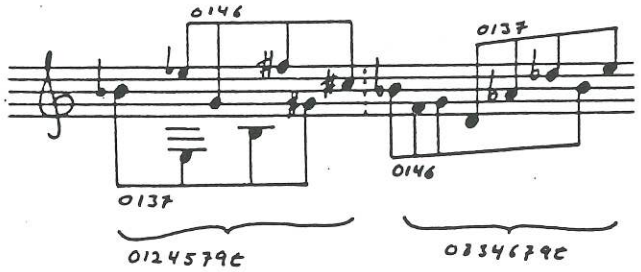
Au fur et à mesure du déroulement du texte, on voit les tétracordes s'encastrer dans des ensembles plus vastes, qui à leur tour se voient transposés de manière à projeter de nouveaux ensembles de « tétracordes caractéristiques ».

Nous avons traité de l'ensemble 013479t ; mais ce n'est pas le seul ensemble de huit notes significatif de ce passage. A l'endroit marqué ** dans l'exemple précédent en apparaît un autre : 012479t. Cet ensemble figuré ici do♯, mi♭, mi, fa♯, sol, sol♯, si♭, si est complémentaire de 0358, entendu auparavant dans la transposition la, do, ré, fa.

Une caractéristique particulière détenue en commun par ces deux ensembles de huit notes donne la clé de certaines figures du Duo I. Dans les deux précédents quatuors et dans le *Double concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre*, deux tétracordes sous-tendent le texte, 0146 et 0137, qui ont la propriété de contenir tous les intervalles et de former une mosaïque. On peut aisément démontrer[10] que les seuls ensembles qui puissent être combinés en tétracordes contenant tous les intervalles sont ceux qui sont obtenus en prélevant dans l'aggrégat total les tétracordes comprenant deux tierces mineurs distinctes ou deux tritons distincts. Ces ensembles sont d'une part 0235, 0347 et 0167 (qui produisent des ensembles de huit notes divisibles en paires de chacun des deux tétracordes contenant tous les intervalles), d'autre part 0134, 0358, 0268 et 0369 (qui produisent des ensembles de huit notes divisibles en paires d'un seul desdits tétracordes). Parmi ces ensembles, 0369 est unique en ce qu'il contient à la fois deux tierces distinctes et deux tritons distincts.

Tous ces tétracordes sont des « tétracordes caractéristiques » représentatifs des dix mouvements du quatuor. Toutes ces relations constituent le noyau du texte du Duo I et donnent une des clefs permettant d'éclairer les rapports entre duos.

Les deux ensembles de huit notes trouvés dans ce passage à partir du mouvement B font partie des sept tétracordes dont nous venons de parler.



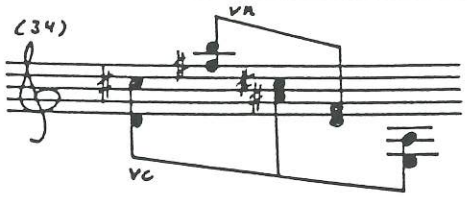
Une grande partie du texte du Duo I est construite à partir de mosaïques impliquant ce groupe d'ensemble complémentaires de quatre et huit notes.

On retrouve une extension de la méthode de formation de mosaïques dans le passage suivant :

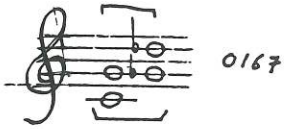
10. On en fait très simplement la preuve en divisant les douze notes en trois membres distincts de l'ensemble 0369 :

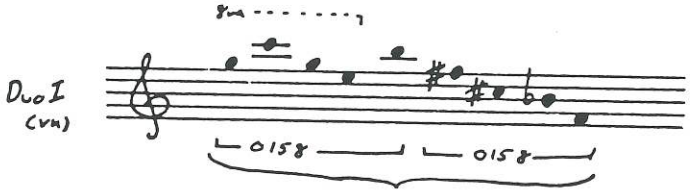
0369 147t 258c

Tout tétracorde contenant tous les intervalles peut être combiné en un triton et une tierce mineure. Toute combinaison d'un triton et d'une tierce mineure distincts produit un tétracorde contenant tous les intervalles. Comme les trois accords de septième diminuée distincts épuisent la disponibilité de tritons et de tierces mineures du total chromatique, un tétracorde contenant tous les intervalles ne peut contenir d'éléments figurant dans plus ni moins de deux accords de septième diminuée. Tout accouplement de tétracordes distincts comprenant tous les intervalles doit produire des dyades distinctes, parties de l'un ou l'autre accord de septième diminuée. Etant donné que les seules dyades disponibles à partir d'accords de septième diminuée sont, soit des tierces mineures, soir des tritons, les tétracordes résultants seront des paires de tierces distinctes ou de tritons distincts.



Cet ensemble de huit notes n'a pas de relation directe avec les ensembles dont il vient d'être question, mais il est complémentaire d'un tétracorde de l'ensemble 0158 caractéristique du mouvement B. Le passage précédent contient une mosaïque formée de deux transpositions distinctes de l'ensemble 0158 jointes à la transposition de 0167 qui permet de former l'accord total :

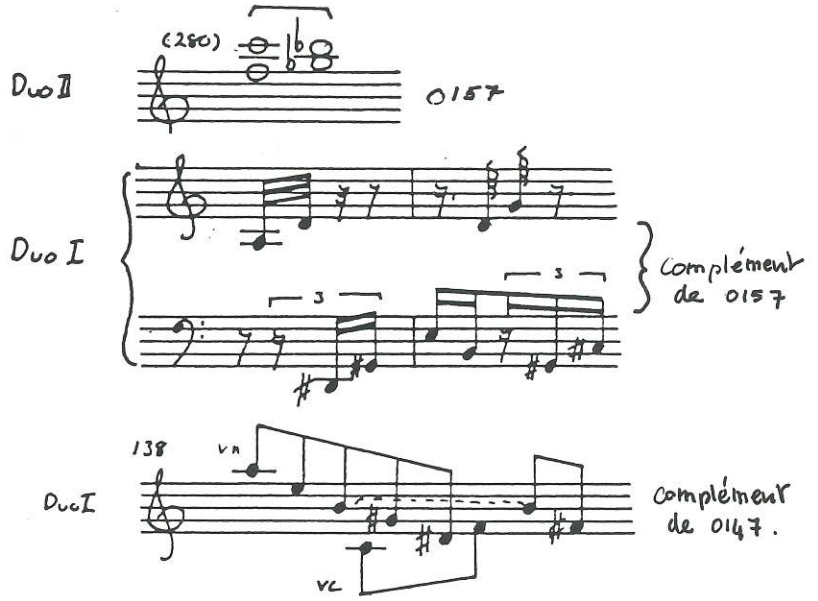




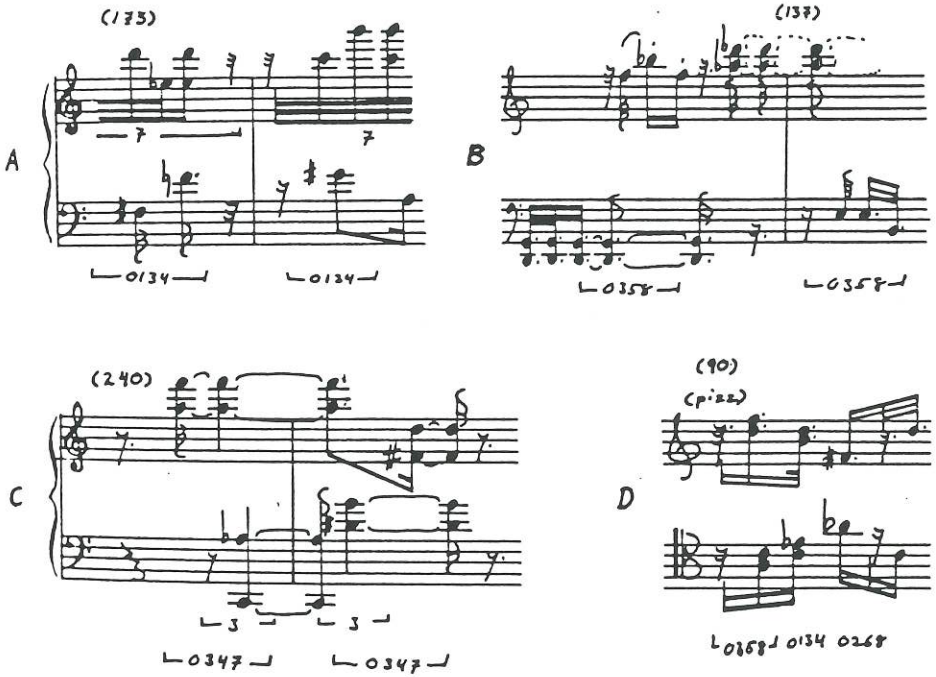
Le dernier tétracorde se retrouve dans le Duo II, conformément au mouvement exécuté (mouvement 1).

Le texte du Duo I est pour une grande part basé sur une hiérarchie de formations en mosaïque incluant principalement les sept ensembles de huit notes qui peuvent se diviser en tétracordes distincts comprenant tous les intervalles et se développer de deux manières. La première est la formation de mosaïques à partir d'ensembles extraits de l'ensemble original de huit notes, comme on le voit à la mesure 34, dans l'avant-dernier exemple.

L'autre est l'extension des relations complémentaires entre tétracordes figurant dans le Duo II. Ainsi, tandis que les ensembles de huit notes figurés sont complémentaires de « tétracordes caractéristiques » du Duo II, apparaissent aussi, par extension, des compléments de « tétracordes constitutifs ».

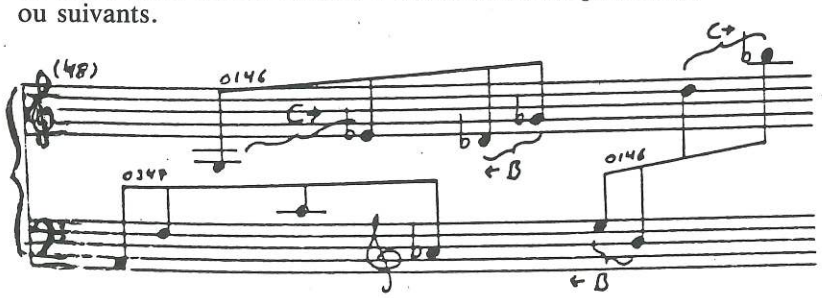


Parmi les sept ensembles de huit notes, 0134679t, la gamme octatonique, a une importance particulière. On le trouve dans les quatre mouvements du Duo I :



Il est significatif, compte tenu de ce qui a été dit, que les figures de tétracordes projetées dans ces passages sont tous complémentaires de figures appartenant aux sept ensembles de huit notes.

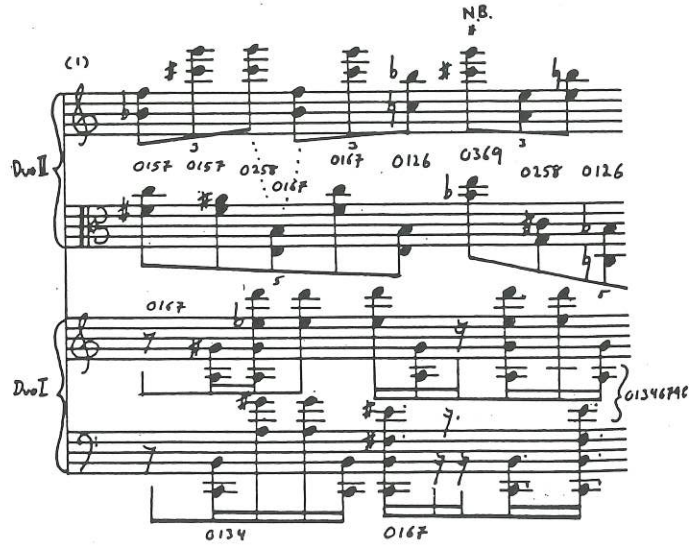
La figure suivante donne un exemple de cette propriété apparue à la surface de la musique, avec les deux ensembles comprenant tous les intervalles s'articulant de façon à projeter les « intervalles caractéristiques » des mouvements précédents ou suivants.

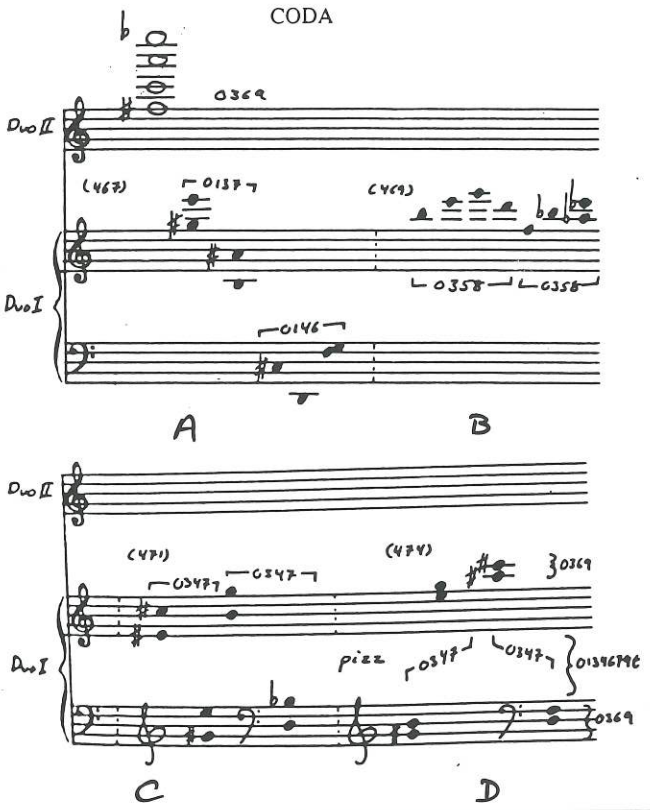


Le passage consécutif à celui-ci dans la partition contient des ensembles 0134679t combinés en paires d'ensembles 0347. La coda comme le début de l'œuvre permettent une vue d'ensemble de ces relations ; à savoir la relation complémentaire entre duos, la disposition dans le Duo I de tétracordes comprenant tous les intervalles et la capacité des mouvements du Duo I à former des mosaïques à l'intérieur de l'ensemble 0134679t.

Dans la coda, le Duo II soutient une figure de l'ensemble 0369, pendant que le Duo I joue des fragments de son complément, figure de l'ensemble 0134679t. Ces fragments sont constitués de tétracordes comprenant tous les intervalles aussi bien que de passages de chacun des quatre mouvements du Duo I. La mesure d'introduction contient elle aussi, sous une forme encapsulée, un grand nombre de procédés d'extension employés dans le quatuor. Le Duo II y joue plusieurs figures tirées directement de la « série-réservoir » et une figure de l'ensemble 0369. La musique du Duo I est basée sur le complément de cette dernière, fragmenté en « tétracordes caractéristiques » appropriés.

J'espère avoir suggéré l'existence d'une hiérarchie constitutive de modes d'association et de différenciation au sein des parties de l'œuvre, et entre elles. L'association au sein de chaque mouvement s'accomplit grâce à l'« intervalle caractéristique » tandis que l'articulation interne découle de différents ensembles de hauteurs relatives et de différentes transpositions et projections du même ensemble. La différenciation





entre les mouvements d'un même Duo s'effectue, outre le mode de jeu, par le moyen de différents intervalles saillants dans chaque mouvement. L'association entre mouvements d'un même duo résulte de procédés similaires de combinaison de grands ensembles. Dans le Duo II cela s'effectue par le moyen d'ensembles dérivés de la « série » d'origine combinés avec des « ensembles caractéristiques », et dans le Duo I par une hiérarchie d'ensembles de huit notes obtenus partiellement par complètement de tétracordes du Duo II. Dans le Duo I sont figurés des ensembles de huit notes pouvant être fragmentés en tétracordes distincts comprenant tous les intervalles. L'ensemble 0134679t a parmi eux une importance particulière ; on le retrouve dans les quatre mouvements du Duo I, de même qu'au début et à la fin de l'œuvre. La différenciation entre duos, au-delà de la simple différence des ensembles qui les caractérisent, est implicitement contenue dans leurs procédés dissemblables de constitution de grandes étendues musicales à partir du matériau ; mais l'association de leurs deux musiques, outre la complémentarité dont il a été question, trouve sa source dans la « série-réservoir » de douze sons qui est au cœur du quatuor.

Traduit de l'anglais par Hubert GUERY

LA MUSIQUE ET L'ECRAN DU TEMPS [1]

Elliott CARTER

Ce titre me fut suggéré par le professeur Edward Lowinsky, musicologue réputé, un jour où je faisais une conférence à l'université de Chicago. Ce dernier dit en substance que le temps fournissait son support à la musique, exactement comme la toile fournissait le sien à la peinture. Pour excitante qu'elle soit, cette assertion peut mener à tant de pistes différentes qu'il faut la manier avec la plus extrême prudence.

De fait, les analogies entre les propriétés de l'espace et du temps demeurent superficielles — sinon sans objet —, tant notre expérience de ces deux notions s'effectue sur des registres distincts (ce qui ne signifie nullement que ces notions ne sont pas liées). Et pourtant, si la notion d'écran du temps *(time screen)*, sur lequel la musique serait censée se projeter, pouvait être considérée comme une extension du temps de notre vie quotidienne (mais, en fait, la musique se perçoit dans un temps d'une tout autre nature — tout en ayant besoin d'un temps mesurable pour son exécution), alors ce temps pourrait, sans aucun doute, être comparé à l'espace d'une toile rectangulaire et plate, où se projetterait l'imagination du compositeur.

Il faut toutefois bien noter que ce raisonnement devient plus problématique si l'on essaie de comparer, par exemple, les connexions qu'un compositeur peut établir dans une œuvre entre « plus tôt et plus tard » (qui, quoique mesurables en « temps d'horloge », sont des notions qui peuvent acquérir

1. De la soixantaine de textes réunis dans *The writings of Elliott Carter* (cf. bibliographie), celui-ci est l'un des plus développés. Il s'agit d'une conférence faite à Austin (Texas) en 1965, largement révisée en 1976, et publiée pour la 1ère fois dans *Current thought in musicology* (Austin, University of Texas Press, 1976). Comme dans d'autres textes, Carter tâche ici d'expliquer certaines des procédures rythmiques si particulières qu'il utilise, et où la notion de *time screen* (écran de temps) trouve pour la première fois sa place (N.d.t.).

de tout autres significations, parce qu'elles se réfèrent à l'expérience personnelle du temps, différente chez l'auditeur et le compositeur), à des notions comme celles de « haut et bas » ou « droite et gauche » dans une toile qui, quoique tout aussi physiques dans un tableau, participent d'une expérience commune au spectateur et au peintre, de la densité, de la forme ou de la couleur. Ces notions ne peuvent, du reste, être appliquées au temps que sur un plan métaphorique. Il n'entre donc pas dans mon propos ici de me lancer dans de telles comparaisons, mais de décrire comment, à partir d'une réflexion sur la spécificité du temps en musique, j'en suis arrivé à intégrer cette problématique dans la composition.

Pour commencer, il nous faut brièvement nous occuper de chercher à définir ce formidable sujet qu'est le temps. Tâche redoutable : le « temps réel » de l'école de Bergson est très éloigné de celui des compositeurs qui manient l'outil électronique, le « temps ontologique » admet quant à lui plusieurs définitions, tandis que la relation entre le « temps universel » de Heidegger, le « temps d'horloge » (qui, pour certains, se confond avec le « temps arithmétique »), et le « temps chronométrique » de Pierre Souvtchinsky, est, pour le moins, difficile à établir. Afin de délimiter le territoire qui sera le nôtre, j'aimerais commencer par citer Charles Koechlin, qui propose les quatre aspects suivants[2] :

« 1. la *durée pure*, donnée de notre conscience profonde, et comme indépendante du monde extérieur : la vie s'écoule...

2. *le temps psychologique*. C'est l'impression que nous avons de cette durée d'après les événements de notre existence : les minutes qui semblent des siècles, les heures qui passent trop vite ; la fuite si rapide des années quand on vieillit, si lente quand on est jeune. En somme, la durée, relative aux circonstances de la vie.

3. *le temps mesuré* par les moyens mathématiques. Tous, ils recourent à des procédés visuels (sabliers, horloges, chronomètres) (...)

4. Et je voudrais, enfin, parler du *temps musical*. A nous autres musiciens, cette donnée ne se présente pas comme aux savants. Le temps *auditif* est sans doute celui qui se rapproche le plus de la *durée pure* ; d'ailleurs il n'apparaît point sans quelque rapport avec l'espace, en ce qu'il nous semble mesurable (à l'oreille), et divisible. Les divisions que donnent les valeurs musicales (rondes, blanches, noires, etc.) conduisent à une *spatialisation* du temps, mais fort différente de celle, basée sur la vue, que considère Bergson. En outre, au sujet de la mesure de cette durée, le rôle de la mémoire musicale possède une importance qui semble échapper à bien des personnes. »

2. Charles Koechlin : *Le temps et la musique* (Paris, la Revue musicale, janvier 1926, p. 45-62).

Pour approfondir les considérations de Koechlin, ces quelques remarques :

1. la *durée pure* est à l'évidence identique à ce que Bergson appelle le temps réel. La notion conséquente de *durée réelle*, qui peut seulement être appréhendée intuitivement, a été éclairée et précisée par Suzanne Langer[3] : « Chaque conceptualisation du temps le simplifie au point de passer sous silence ce qui en constitue l'aspect le plus intéressant, à savoir la notion de passage ».

2. le *temps psychologiqe* serait relativement clair dans la définition de Koechlin... si Heidegger n'avait développé dans *L'Être et le temps* une théorie qui — c'est tout au moins ainsi que je la comprends — combine les deux premières définitions de Koechlin, pour effectuer une démonstration de haute virtuosité, d'où il ressort que chaque être (*Dasein* [4]) fait sa propre expérience du temps, en liaison avec l'attente, l'angoisse et la certitude de sa propre mort, aussi bien qu'avec le sentiment que cette expérience vitale est bien notre lot à tous.

3. de la troisième définition de Koechlin, Suzanne Langer dit qu'elle est « une abstraction spécifique de l'expérience du temps : le *temps comme séquence pure*, représenté par une série d'événements idéalisés, indifférents en eux-mêmes, et liés par leur seule succession. Conçu de la sorte, le temps est un continuum d'une seule dimension[5]. »

4. Enfin, à propos du *temps musical* dans sa relation à la *durée pure*, Suzanne Langer remarque : « L'expérience directe du passage, comme cela arrive dans la vie de chacun est, bien sûr, un événement qui a lieu au présent, tout aussi actuel que la progression de l'horloge. Comme tout événement lié à un instant précis, cette expérience n'est que partiellement perçue dans l'instant où elle a lieu. C'est par un mélange de connaissances de toutes sortes que l'on complète cette perception. Néanmoins, c'est bien lui (ce passage), le modèle du temps virtuel créé par la musique[6]. »

L'ambiguité du terme « écran de temps » *(time screen)* devient encore plus évidente lorsque l'on isole tous ces aspects. En effet, cette notion peut tout à la fois couvrir une durée mathématique (l'expérience en est même parfois douloureuse : lors d'un enregistrement, par exemple), et des durées beaucoup plus aléatoires, puisque liées à l'expérience du temps réalisée par l'auditeur. La relation entre ces deux aspects est claire lorsque Suzanne Langer évoque l'expérience du temps, qu'elle base sur la différence avec le temps d'horloge « dont le principe de base est le *changement*, qui est mesuré par la comparaison entre deux états de l'instrument de mesure (...). Le changement n'est pas représenté en lui-même ; il est simplement donné par le contraste des diffé-

3. Suzanne Langer : *Feeling and form* (New-York, Scribner's Library, 1953), p. 114.
4. Conformément à la pensée de Heidegger, j'utilise la notion de *Dasein* non seulement comme liée à l'existence et la présence, mais à l'ensemble des fonctions cognitives.
5. Suzanne Langer : *Feeling and form* (op. cit.) p. 111.
6. ibid., p. 113.

rents états, fixes en eux-mêmes. La conception du temps qui découle de telles expériences est très éloignée du temps tel que nous le percevons dans notre expérience directe, qui est essentiellement *passage*, au sens transitoire. D'où il résulte que l'expérience du temps est tout sauf simple. Cette expérience implique bien plus que la « longueur » ou l'espace mesuré entre deux moments choisis, parce que ces passages ont aussi ce que je ne peux que nommer sur le plan métaphorique du *volume*. Sur un plan subjectif, une unité de temps peut être grande ou petite, longue ou brève... C'est le volume de cette expérience qui la rend indivisible. Mais ce volume, plein de ses propres caractéristiques comme l'espace est plein des formes qu'il cerne, n'en est pas plus aisé à cerner pour autant... L'illusion première de la musique est d'être l'image sonore de ce passage, soustraite à la loi du présent, libre, plastique, et entièrement perceptible[7]. »

De telles idées ne devinrent importantes à mes yeux qu'aux alentours de 1944. Jusque là, je ne m'étais appliqué qu'à considérer le temps comme beaucoup d'autres (...). J'avais été éveillé à la musique en entendant la musique dite avancée qu'on jouait alors aux Etats Unis, et mon éducation musicale avait eu lieu dans la période marquée par le populisme[8]. Ce n'est pas sans perplexité que j'observe le retour de certaines expériences qui avaient alors été menées, dont peu avaient de résultats concluants à l'époque, et dont on voit mal ce qui pourrait les rendre concluantes aujourd'hui. En tout état de cause, au tournant de 1945, comme le populisme déclinait, je sentis que j'étais arrivé au bout de mes possibilités stylistiques dans cette voie, et commençais à réévaluer les différentes composantes de mon langage musical.

Rétrospectivement, je vois qu'il me fallut plusieurs années pour mener à bien cette décantation. Pendant cette période, j'écrivis la *Sonate pour piano* en 1945, les *Emblèmes* en 1947, puis le *Quintette à vent* et la *Sonate pour violoncelle et piano* en 1948 — toutes œuvres qui ne font que préfigurer mes préoccupations ultérieures. Vers 1948/49, mes idées se précisèrent tandis que je composais les *Huit études et une fantaisie* (fl. clar., htb, basson), et six des *Huit pièces pour quatre timbales*. La 7ème étude pour vents, basée sur la seule note sol (qui peut être jouée par chaque membre du quatuor) exploite, dans le champ des quatre couleurs sonores, et de leur onze combinaisons possibles (sans compter toutes les variantes de dynamique et d'attaque) un discours musical qui fait contraster entre elles toutes sortes d'entrées. Ainsi, dans le 3ème étude, les seules trois notes d'un accord parfait de ré majeur sont données, et constamment réénoncées avec différents accents, et différentes couleurs. Toujours avec un matériel mélodique minimal, j'ai mené à bien différents types

7. ibid., p. 112n.
8. Au sujet de l'influence de l'idéal populiste sur la musique de Carter, de la fin des années 1920 à la guerre, cf. David Schiff : *The music of Elliott Carter* (Londres, Eulenburg, 1983, p. 114 et suivantes) (N.d.t.).

d'expériences, comme celle de la 4ème étude, où une cellule de deux croches, toujours situées à intervalle de demi-ton, et toujours serties de silences, sert de générateur exclusif à une vingtaine de mesures (mes 16-35) : une technique de mosaïque que j'allais fréquemment réemployer[9].

C'est alors qu'un ensemble de notions ayant trait au rythme. au mètre, et de manière générale au temps, commencèrent à m'obséder. En un sens, je restais dans le territoire délimité par le « temps d'horloge » (temps du métronome, en l'occurence), mais l'influence du jazz des années 1930/40 (qui combinait avec succès improvisation libre et temps rigoureux), des musiques primitives non occidentales, ainsi que celle des œuvres de Scriabine, Ives et Nancarrow, me fit chercher à incorporer dans le « temps musical » tout ce dont je pouvais faire mon profit.

Vers cette époque, je pris également connaissance des idées formulées par Pierre Souvtchinsky sur le temps dans la *Revue musicale*[10], ainsi que de l'argumentation conséquente de Stravinsky[11].

« L'expérience musicale personnelle du compositeur, qui est un complexe inné d'intuitions et de possibilités musicales, est basée avant tout sur une *expérience du temps* spécifiquement musicale — du *khronos*[12] —, par rapport à laquelle la musique proprement dite ne joue que le rôle de réalisatrice fonctionnelle.

La sensation du temps est sans doute une qualité accessible à tous, et tout le monde sait que le temps s'écoule de façon différente (...) : l'attente, l'angoisse, la douleur, la souffrance, la frayeur, la contemplation, la volupté sont avant tout des catégories de temps différentes, au sein desquelles s'écoule la vie humaine. Or, toute cette variabilité de types et de modifications du *temps psychologique* serait insaisissable, si à la base de toute cette complexité d'expérience humaine ne se trouvait la sensation primaire — souvent subconsciente — du *temps réel*, du *temps ontologique*.

La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit en dehors des catégories du temps psychologique, soit en même temps qu'elles, ce qui permet de considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps ».

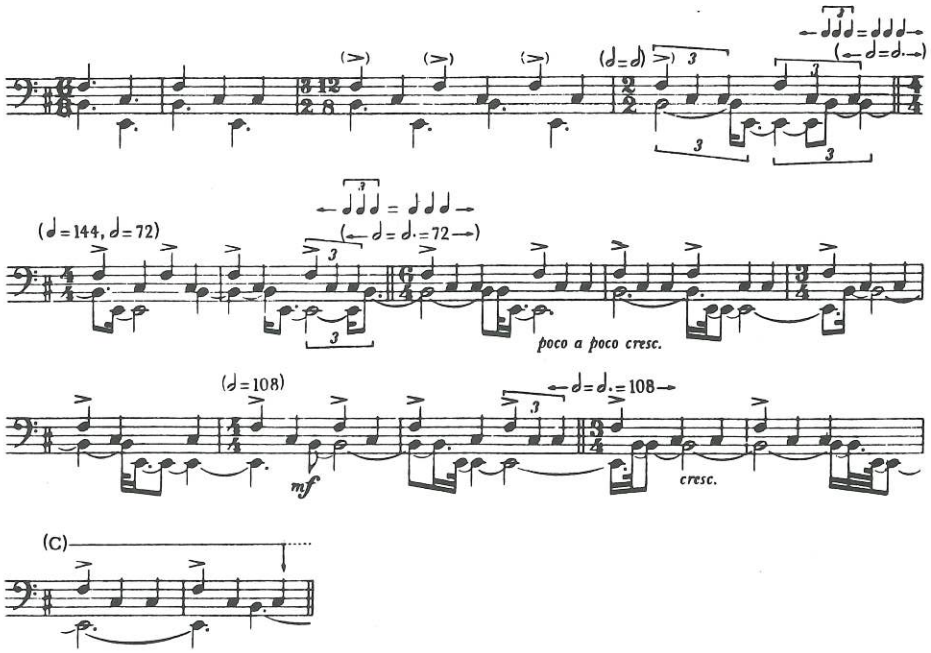
Ainsi, pour Souvtchinsky, plusieurs compositeurs mettent en œuvre différentes combinaisons de *temps réel* et *psychologique*. Chez Haydn, Mozart ou Stravinsky, par exemple, Soutvchinsky considère la musique comme *chronométrique*, car le sentiment du temps écoulé s'y confond avec le déroule-

9. le 1er exemple abouti de cette technique de « mosaïque » apparaît dans le *1er Quatuor* ; une des exploitations les plus complexes, dans le *Concerto pour orchestre* (N.d.t.).
10. Pierre Souvtchinsky : *La notion du temps et la musique* (Paris, la Revue musicale, mai-juin 1939, p. 70-80). Nous donnons ici l'extrait du texte original, plutôt que la paraphrase qu'en effectue Carter dans sa conférence.
11. Stravinsky : *Poétique musicale* (Paris, J.B. Janin, 1945, p. 47 et suiv.).
12. Rappelons que c'est sous le titre de *Chronometros* qu'Elliott Carter envoya son *1er Quatuor* au concours de Liège (N.d.t.).

ment de la musique. Là, temps musical et temps ontologique ne font plus qu'un.

Par contre, la musique romantique — et particulièrement celle de Wagner — est « chrono-amétrique », puisqu'il y a relation instable entre le temps où se déroule la musique, et le temps psychologique qu'elle engendre. C'est une telle théorie (à laquelle je ne suis pas sûr d'adhérer) qui me mena à composer l'ouverture de la *Sonate pour violoncelle et piano* en 1948, où le piano joue dans un temps « chronométrique », tandis que la partie de violoncelle correspondante explore la notion de temps « chrono-amétrique ».

C'est donc avec cette œuvre que je commençais à développer de nouvelles pratiques de rythme. Par exemple celle où il s'agit d'élargir les divisions de base (comme des groupes de battues régulières), d'y incorporer des schémas polyrythmiques ou des *rubati*, et de modeler le tout grâce à différentes méthodes qui permettent d'effectuer ces changements de manière continue. Une de ces méthodes, dont on trouve la première illustration dans la *Sonate pour violoncelle et piano* a été appelée modulation métrique.



« *Canaries* » extrait de *Eight Pieces for Four Timpani* (ou instrumentiste) (1949/1966) p. 19.
Copyright 1968 par Associated Music Publishers inc.

Cette technique est ici illusttrée par un exemple tiré de *Canaries*, une des *Etudes pour timbales*. La main gauche y tient une pulsation régulière ne participant pas aux modulations, jouant les notes graves *si* et *mi* à la vitesse lente de MM. 64, tandis que la main droite, sur *fa* et *do* dièze, traverse toute une série de modulations métriques, qui accroissent insensiblement sa vitesse de jeu. Commençant à la même vitesse que la main gauche (MM. 64 à la noire pointée), la main droite substitue, dès la 2ème mesure, des noires aux noires pointées (MM. 96). A la 3ème mesure, ces noires sont accentuées par deux, puis se muent en triolets (MM. 144). A la double barre, la notation change, de telle sorte que la noire en triolets de la mesure précédente vaut maintenant la noire, qui passe ensuite exactement par la même accélération que dans les trois mesures précédentes : on est ainsi passé de MM. 64 à MM. 216. A la 12ème mesure, le procédé est répété une fois encore. La noire est arrivée à MM. 324, avec une main gauche, désormais notée en quadruple-croches, qui continue sa battue à 64. Le fait de maintenir deux couches de rythme — dans ce cas précis une battue immuable contre une accélération graduelle — réapparaîtra souvent sous ma plume. Mais l'essentiel est de noter que, de toute évidence, dans une page comme celle-ci, construite exclusivement sur quatre hauteurs, l'important est, avec un matériel si minimal, de réussir à former des contrastes, à bâtir des idées aptes à conduire une grande phrase, et à construire une forme valide.

La préoccupation de réduire une idée musicale à sa formulation la plus simple devient un axe prioritaire dans certaines de mes œuvres. Ainsi, dans l'*Adagio* du *1er Quatuor* (1951), avec ses fortes oppositions entre les sonorités adoucies, voilées des deux violons contre le récitatif véhément et vigoureux du violoncelle et de l'alto, est la présentation, en termes simplifiés, des oppositions de rythmes, thèmes et caractères propres à l'œuvre entière. L'*Allegro scorrevole* réduit à son tour cette texture diversifiée à un courant de double-croches, avec un thème de sept notes en présentation fragmentée (mes. 356-67) : on a l'impression de se trouver face à une véritable mosaïque ; cette section de l'œuvre a tendance à être constamment interrompue, pour repartir à nouveau. Une des interruptions est, en fait, la pause habituelle entre deux mouvements[13].

Ce qui me préoccupait dans les années cinquante était le désir de trouver une pensée musicale nouvelle. Cette tendance au neuf n'était pas très prononcée durant tout le début du 20ème siècle[14] — mis à part Debussy, qui n'a pas cherché à masquer en quelle mésestime il tenait la notion conventionnelle de « développement thématique ». Ceci le mena, du reste, à explorer l'opposition entre éléments statiques

13. cf. Stéphane Goldet : *Quatuors du 20ème siècle* (Paris, Papiers / IRCAM 1986, p. 98), ainsi que notre article, *Distant music*, dans ce même numéro. Ce moment, sur lequel Carter ne s'étend guère, est à nos yeux un *révélateur* de sa pensée (N.d.t.).

14. Cette assertion, qui fait l'impasse sur les enjeux de toute la période atonale de l'école de Vienne, peut sembler un peu hâtive (N.d.t.).

et répartitions en séquences, et à réduire le matériel thématique, particulièrement dans ses dernières œuvres, à des formes élémentaires contenant de petits motifs. À leur tour, ces motifs forment la base d'un tissage de continuités en perpétuel devenir — une procédure probablement dérivée de l'étude du plain-chant tel qu'il était enseigné à la Schola Cantorum dans les années 1890. Stravinsky devait lui-même adopter ce procédé de développement séquentiel après 1913, ainsi que beaucoup de compositeurs qui ne venaient pas d'Europe centrale, comme Varèse.

Quoiqu'il en soit, vers le milieu des années 1940, l'usage immodéré d'ostinatos, ainsi que de continuités issues du plain-chant, sembla avoir fait son temps, et la technique sérielle ouvrit de nouvelles perspectives. Il y eut, à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, un subit intérêt en Europe pour toutes les formes de modernité qui avaient été préalablement bannies. L'idée de chercher du nouveau — notamment dans le domaine rythmique — prévalut. On se mit très rapidement à généraliser ces procédures de sérialisation des paramètres du son, en prêtant assez peu attention au fait que tout cela ne pouvait guère être perçu par l'auditeur. Ce retour de l'avant-garde était stimulant, parce qu'il remettait tout en question, mais on n'allait pas tarder à en percevoir les limites. Par exemple, dans le domaine du rythme, rien de tout cela n'était réellement « expérimental », ou si avancé qu'on le croyait, puisque l'approche du temps, qu'il soit « musical » ou « virtuel », y était à peu près aussi contrainte que le régime des patients dans *La Montagne Magique* de Thomas Mann[15].

C'était avec l'idée de réfléchir, le temps musical autrement que ne le faisaient les compositeurs sériels, que je mis en chantier le *2ème Quatuor* et le *Double concerto pour clavecin et piano*, peu avant 1960. (...) Dans ces deux œuvres, le matériel sonore purement instrumental était suffisant, et je ne vis nulle raison d'aller chercher d'autres manières de jouer[16]. Dans le quatuor, chacun des quatre instruments se voit assigner un répertoire de caractéristiques musicales qui lui est propre — ce qui ne l'empêche pas de contribuer à l'effort général de différentes manières, soit en soutenant, soit au contraire en s'opposant à l'instrument *leader* — tout en étant fidèle à son répertoire d'expression, d'intervalles et de schémas rythmiques. Chaque instrument y est traité en « individualité » cherchant de manière générale à faire effort pour coopérer — surtout lorsque l'entreprise semble désespérée ! (...).

Tandis que le *2ème Quatuor* cherche à différencier au maximum les quatre instruments d'une même famille, le *Double concerto* utilise des solistes aux propriétés si différentes

15. Thomas Mann : *La Montagne Magique* (Paris, Fayard, 1961, traduction : M. Betz). Le temps y joue un rôle capital (ex. *digressions sur le temps*, chap. IV).

16. Elliott Carter est non seulement réfractaire à l'électronique, mais à toute utilisation non traditionnelle de l'instrument : voilà qui donne la mesure de sa distance vis-à-vis d'un John Cage. Par exemple, il est le seul compositeur occidental du 20ème siècle à n'avoir utilisé, dans ses quatre quatuors à cordes, qu'en tout et pour tout, le jeu avec archet (pas de pizz., pas de sons harmoniques, etc.) (N.d.t.).

qu'une approche toute autre me sembla s'imposer. S'il fallait différencier dans le quatuor, le problème était inversé dans le *Double concerto*[17]. Par exemple, le clavecin est, à l'évidence, beaucoup moins puissant que le piano quand les deux jouent à leur intensité maximale, son attaque est plus incisive, tandis que la réponse à la sollicitation digitale est plus mécanique. Le jeu gradué des nuances, qui est la base du jeu pianistique, est impossible au clavecin, qui apporte en revanche la palette de couleurs que permet la registration. En conséquence, l'idée de faire s'opposer deux mondes si hétérogènes dut être réalisée de manière toute différente (...).

Ainsi, pour lier piano et clavecin dans un univers *un*, où de nombreux contrastes puissent néanmoins se faire entendre, je choisis deux petits orchestres, chacun avec deux percussionnistes. Comme il s'agissait d'une pièce antiphonique, les deux orchestres devaient être conçus pour mettre en relief les qualités respectives de leur soliste. (On peut objecter que j'eusse pu amplifier le clavecin, mais j'ai toujours préféré le son nu de l'instrument. L'amplification est à mes yeux toujours une gêne dans le contact entre l'instrument et l'auditeur. Dans une bonne acoustique, et avec une bonne préparation en répétition, le clavecin est parfaitement audible, et l'équilibre entre les deux groupes se fait sans difficultés). Plus j'avançais dans la composition, plus l'œuvre se mit à ressembler à une pièce pour percussion, avec les solistes comme médiateurs entre la percussion et les instruments à hauteur déterminée. Il m'a fallu donc penser le temps de cette pièce d'abord en fonction de la percussion — ce qui m'orienta tout naturellement vers le « temps d'horloge ». Ceci est particulièrement sensible dans la coda, qui commence avec un grand *crash* de percussion[18]. À la manière d'un puissant coup de gong, ce coup n'en finit pas de s'éteindre sur plusieurs mesures et, comme des vagues naissent et meurent les unes après les autres (chaque fois avec un peu moins d'énergie), ne meurt qu'au terme de la résonnance. C'est alors que je pris conscience que toutes mes œuvres, depuis la *Sonate pour piano et violoncelle* jouaient sur une dimension très particulière du temps, où de multiples perspectives existaient simultanément, comme on le voit parfois à l'opéra (scène du bal de *Don Giovanni*, ou fin d'*Aïda*) — et comme jusque là ces réalisations n'étaient concluantes qu'à l'opéra (...).

L'idée qui était à l'origine du *Double concerto* et du *2ème Quatuor* incluait cette dimension plurielle, tout comme celle de mon *Concerto pour piano*, dont le projet était de mettre en scène la « foule » de l'orchestre, face à l'« individualité » du piano, avec pour médiateur un *concertino* de sept solistes.

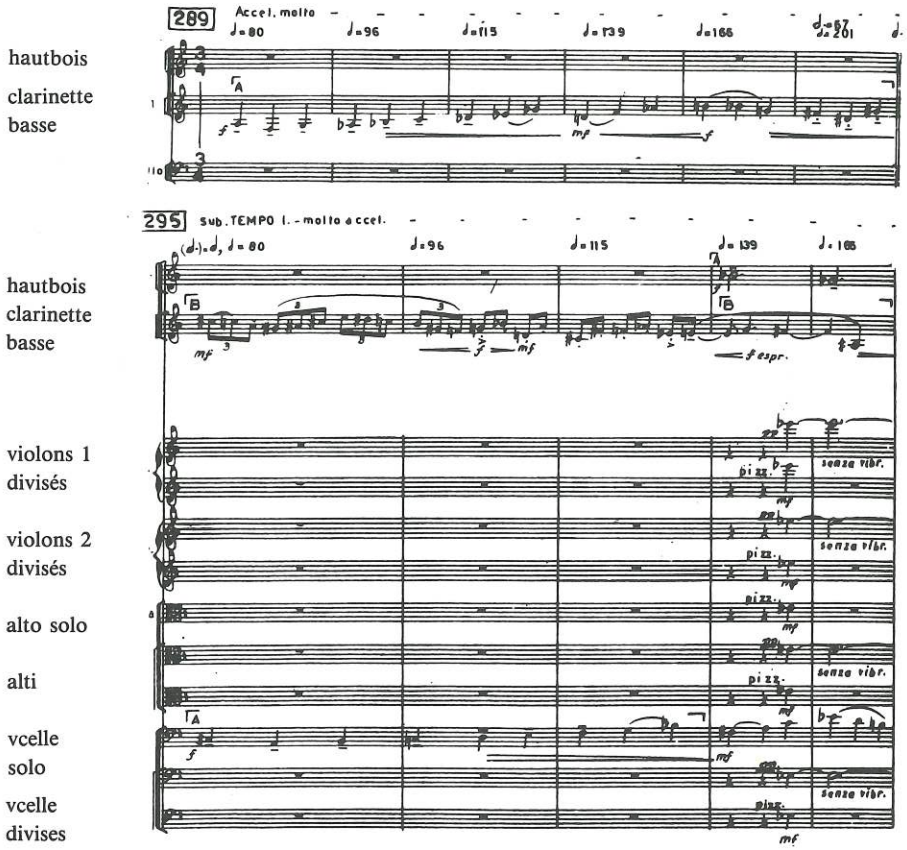
17. Les deux œuvres sont néanmoins fondamentalement proches, par bien des aspects de l'écriture (Carter s'interrompt un an dans la composition du *Double*, qui l'occupe de 1956 à 1961, pour composer, en 1959, son *Deuxième Quatuor*) (N.d.t.).

18. L'original anglais est plus frappant que le « fracas » français (N.d.t.).

Ici, le conflit est organisé de la manière suivante : la partie strictement orchestrale devient au fur et à mesure de plus en plus insistante, voire brutale, tandis que la partie de piano est de plus en plus différenciée, sensible, imaginative. Dans le deuxième mouvement, pendant un long moment, les cordes tissent une toile d'accords de plus en plus nourris, qui finissent par former une couverture de sons étouffants. Dans le même temps, le reste de l'orchestre utilise à force croissante, plusieurs couches de schémas à la battue stricte et régulière. De leur côté, le piano et les solistes du *concertino* développent des parties plus expressives et variées, qui, vers la fin du passage, deviennent *prédominantes* et culminent avec le moment où le piano se fixe sur une seule note, qu'il répète avec obstination : la note qui manquait à l'agrégat de cordes constituées en « couverture » de 81 notes.

Dans ces trois ouvrages, il va de soi que toutes sortes de « modulations métriques » sont mises en œuvre, toujours soit pour passer (brutalement ou en douceur) d'une vitesse à une autre, soit pour former césure de forme entre deux sections. Généralement, tous ces modes de fonctionnement coexistent : par exemple, je peux opérer par fondu - enchaîné le tuilage de deux strates — l'une à vitesse constante, l'autre à vitesse différenciée. Plus j'explorais cette notion de « modulation métrique », plus l'idée d'y introduire *accelerandi* et *ritardandi* me séduisait. Dans cette perspective, le premier *accelerando* à construire une pièce de bout en bout apparaît dans la sixième des *Variations pour orchestre* (1954), où un schéma de six mesures à 3/4 s'accélère jusqu'à trois fois son allure, point où la notation change : une partie qui jusque là était notée en noires l'est en triolets de croches, tandis que, dans d'autres parties, des noires pointées deviennent des croches, les blanches pointées des noires, et les croches se changent en sextolets de double-croches. Alors que cette notation laisse présupposer une accélération constante, la battue revient à son tempo de départ (noire = 80). Toute la variation se coule dans ce moule, qui se répète sans interruption.

Point n'est besoin de prouver que, dans ce jeu canonique serré, le thème pourrait entrer ailleurs, mais s'il intervenait plus tôt (par ex. le thème A en blanches pointées au hautbois à la mesure 4 de l'exemple) il serait plus lent — et inversement. Un schéma entier d'accélération fut ainsi parachevé, qui aboutit à une des toutes dernières entrées du thème, où la première note dure six mesures pleines, la 2ème note les trois premières et la 3ème note les trois dernières, de la 4ème à la 8ème notées en blanches pointées, les 18 suivantes en noires, etc. De manière similaire, l'endroit où s'arrêtent les triolets du thème arrive de plus en plus tard dans le schéma d'exposition sur six mesures, de telle sorte que l'on perçoit



Variations for Orchestra (1955), mm. 289-99.
Copyright 1957, 1958 par Associated Music Publishers, Inc.

des notes jouées de plus en plus vite, jusqu'à l'arrivée des triolets à la dernière mesure, qui représentent les valeurs les plus brèves entendues jusqu'alors. Enfin, l'idée d'introduire dans une telle page une battue régulière me séduisit. Dans cette variation, la harpe donne l'impression de transformer tout ce matériel en une ritournelle immuable. Parfois même, des systèmes d'*accelerandi* de *ritardandi* et de battue régulière sont combinés simultanément (...).

Le *Concerto pour orchestre* (1969) exploite l'idée de vagues de sons, cette fois-ci pendant plus de vingt minutes, là où le

même procédé n'apparaissait que brièvement dans la coda du *Double concerto*. C'est avec cette intention en tête que je commençais à en préparer la composition, lorsque je pris connaissance de *Vents* de Saint-John Perse. La description qu'on y trouve, qui n'est pas sans évoquer Whitman, des USA balayés par les vents du changement, tournait autour de quatre axes majeurs, exactement comme la musique que j'avais en tête :

1. la fin de l'automne, l'assèchement et la mort d'un temps révolu — hommes de paille dans un monde de paille.
2. la vitesse et la fluidité du vent, qui balaye l'ancien et amène le nouveau.
3. l'exhortation d'un poète appelant à la destruction de ce qui a fait son temps, et à une renaissance.
4. enfin le retour du printemps et de la vie.

Ces thèmes sont brassés dans bien des contextes, mélangés tandis que le poète n'a de cesse de faire sentir les différents mouvements du vent. C'est tout-à-fait parallèlement que mon *Concerto pour orchestre* tourne autour de quatre pôles[19]. Tandis que des allusions aux quatre y sont constamment exploitées, l'œuvre en privilégie tantôt l'une, tantôt l'autre dans un parcours qui s'apparente néanmoins à un parcours traditionnel en quatre mouvements. En répartissant dans l'espace les quatre groupes d'instruments ci-dessous définis, on peut aider l'auditeur à percevoir cette spécificité[20]. En effet, la partition suivante s'effectue à l'intérieur même de l'orchestre :

pour le mouvement I (mes 24-140) : violoncelles, bassons, harpe, piano, marimba et percussion non métallique, liés aux raclements de l'automne,

pour le mouvement II (mes 141-285) : les violons, les flûtes, la clarinette, la percussion métallique, associés à la fraîcheur du vent,

pour le mouvement III (mes 286-419) : les contrebasses, les tubas (et occasionnellement les trombones), les timbales qui soutendent les invocations du poète,

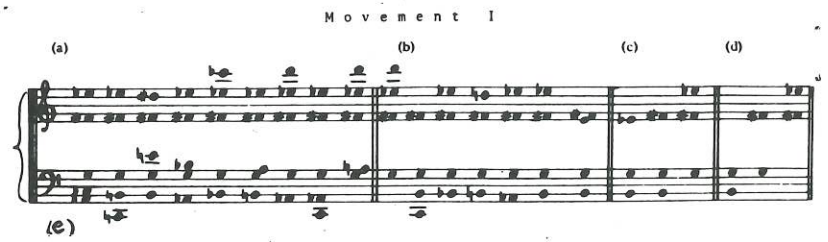
pour le mouvement IV (mes 420-532) : les altos, trompettes, hautbois et cors, la caisse claire pour évoquer le renouveau[21].

Sur le plan harmonique, la pièce utilise les 38 possibilités (dont 28 sont renversables) d'un accord de cinq sons. Ces possibilités sont distribuées tout au long des quatre mouvements, selon une disposition qu'éclaire l'exemple page suivante, qui montre également toutes les partitions internes effectuées dans cet accord. Sur le plan rythmique, chaque mouvement a sa direction générale : le mouvement I est formé de groupes de phrases qui retardent les unes par rapport aux autres (chacune commençant un peu plus vite que la précédente), le mouvement II commence très vite et ne fait que décélerer, le mou-

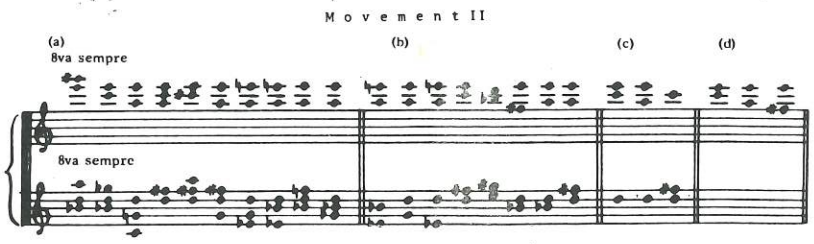
19. Néanmoins *Vents* propose un parcours ascensionnel (de la mort à la renaissance), tandis que l'œuvre de Carter mêle et brasse simultanément tous ses ingrédients. Sur ces différences entre les deux œuvres, cf. David Schiff, op. cit. p. 246 et suiv. (N.d.t.).

20. On trouve une injonction analogue pour le contemporain *3ème Quatuor*. Fantasme de compositeur contre réalité d'interprète : la distance ainsi créée rend l'exactitude de l'exécution si problématique que les interprètes ont toujours renoncé (N.d.t.).

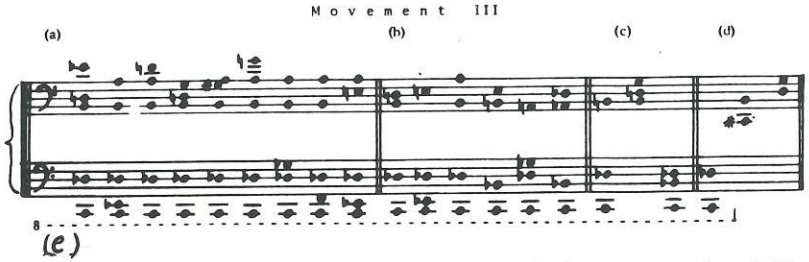
21. La non-pré-éminence des cordes, comme la dispersion des bois, qui évitent toute sonorité trop massive, est une des leçons de Debussy (N.d.t.).



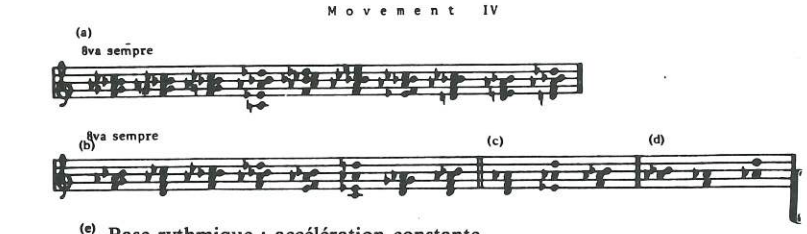
Base rythmique en décélération, chacune commençant plus vite que la précédente.



Base rythmique : décélération constante.

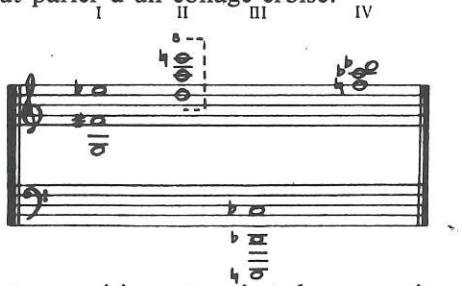


Base rythmique en accélération, chacune commençant plus lentement que la précédente.



Base rythmique : accélération constante.

vement III est à l'inverse du mouvement I, le mouvement IV à l'inverse du II. L'œuvre commence avec une introduction, que j'associe au premier vers de *Vents* (« C'étaient de très grands vents sur toutes surfaces de ce monde »). Cette introduction présente un accord de douze sons[22], dont chaque fragment (cf. exemple ci-dessous) engendre l'ensemble du matériau exploité dans un mouvement. Enfin *grosso modo*[23], on peut dire que le *Concerto pour orchestre* adopte la forme d'une vaste onde sinusoïdale continue, où chaque mouvement utilise en priorité (mais non en exclusivité) l'un des quatre groupes orchestraux. Les interpolations de mouvements les uns dans les autres sont toutefois si nombreuses qu'on peut parler d'un collage croisé.



Finalement, ce qui importe, c'est de percevoir que tout ce matériel d'intervalles et d'accords est le « maintenant » dont le flux musical, en mouvement constant, altère en permanence les contours. Le *Concerto* est donc fondamentalement pensé pour produire l'« image virtuelle » du passage du temps. C'est en ce sens que l'œuvre est liée, pour moi, à une image intime de la conscience du temps, dont Husserl dit :

« Le noyau sensible (...) est le « maintenant » qui a juste été, et a juste été un peu plus tôt, etc. Dans ce « maintenant » il y a aussi rétention du maintenant de tous les niveaux de durée dont nous pouvons être conscients (...). Le flux de l'expérience, en toutes ses phases, est en soi une unité construite, identifiable parce que mise en mémoire, et qui peut être évoquée à tout instant. A l'origine, cette unité est formée par son seul flux : ce qui revient à dire que son essence véritable n'est pas seulement d'être, mais de représenter l'expérience vécue. »

Il doit être évident que l'approche globale de la musique, relativement lacunairement abordée ici, peut susciter des explorations dans bien des directions — que je n'ai fait ici qu'ébaucher[24]. Toutefois, il est sans doute impossible, dans un cadre comme celui-ci, d'aborder l'essentiel de ce qui se joue dans l'acte compositionnel lui-même. Ce qui a été exposé n'est que l'enveloppe de la composition. La raison qui pousse à composer — à mesurer chaque note, chaque accord, chaque rythme à l'aune de son intention expressive ; à juger le tout, presque inconsciemment selon le code de votre plaisir sensoriel, de ce qui vous semble imaginatif, émouvant et essentiel — est de l'ordre de l'indicible. On ne peut qu'évoquer son implication, ou son engagement dans la musique, comme dans ce que l'auteur de *Vents* appelle « l'horreur... et l'honneur de vivre ».

Traduit de l'anglais par Stéphane GOLDET

22. Même procédé dans le *3ème Quatuor* (N.d.t.).
23. Les deux phrases qui suivent, et la notion de collage croisé sont empruntées à David Schiff (op. cit.) (N.d.t.).
24. En un demi-paragraphe omis ici, Carter développe tout à la fois ses griefs à l'encontre d'une société américaine qui fait si peu de cas du fait artistique contemporain (et où la critique ne remplit pas son rôle de stimulant pour les créateurs), et sa gratitude à l'égard de l'Université du Texas qui, dans un tel contexte, lui permet néanmoins de prendre la parole (N.d.t.).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. ARTICLES

Pierre Boulez, Composers Quartett, Peter Maxwell Davies, William Glock, Paul Fromm : *Elliott Carter : a birthday tribute* (London, AMP/Schirmer, 1978)
W.E. Brandt : « The music of E. Carter : simultaneity and complexity » (*music educator journal* 60, n° 9 (mai 1974), p. 24-32.
André Gauthier : « E. Carter : "à la manière de Rameau" » (*Les nouvelles littéraires* n° 2569, du 27 janv. au 3 février 77)
S. Goldet : *Quatuors du 20ème siècle* (Paris, Papiers/IRCAM, 1986, p. 96-104)
R. F. Goldman : « Current chronicle : New-York » (*Musical Quarterly* 37 n° 1, janv. 1951, p. 83-89)
Paul Griffiths : *The musical Times* 115, n° 1572 (fév. 74)
Paul Griffiths « The string Quartet : an history » (London, Thames and Hudson, 1983, p. 194-209)
B. Northcott : « E. Carter : continuity and coherence » (*Music and musicians* 20, N° 12, août 72, p. 28-39)
Grigorii Shneerson : « Portrety amerikanskikh kompozitorov » (Moscou, *Muzyka*, 1977, p. 135-150)
K. Stone : « Problems and methods of notation » (*Perspectives of new music* 1, n° 2 printemps 63, p. 9-26)
I. Stravinsky et R. Craft : *Dialogues and a diary* (London, Faber and Faber, 1968, p. 99-101)
R. P. DeLone : « Timbre and texture in twentieth-century music », in *Aspects of twentieth-century music*, ed. Gary E. Withlich (Englewood Cliffs N.J. : Prentice Hall, 1975, p. 198-207)
C. Rosen : « Les langages musicaux d'E. Carter », et « Entretien avec E.C. », in *Contrechamps* n° 6, avril 86, p. 112-140.

II. LIVRES

The writings of Elliott Carter, compiled, edited and annotated by E. and K. Stone (Bloomington and London, Indiana University Press, 1977, 390 p.), dont 2 articles ont été traduits : « la base rythmique de la musique américaine », in. *Contrechamps* n° 6, et « la musique et l'écran du temps », in *Entretemps* n° 4.
Charles Rosen : *The Musical Languages of Elliott Carter* (Washington, Library of Congress, 1984, 87 p.)
David Shiff : *The music of Elliott Carter* (London, Eulenburg, 1983, 370 p.)

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

A mirror on which to dwell : S. Davenny Wynner, Ensemble Speculum musicae, dir : Richard Fritz CBS 76812/extrait : *Argument, Sandpiper* : D. Cook, EIC, dir : P. Boulez, cassette IRCAM/Radio-France, Le temps musical n° 3.
Concerto pour orchestre : New-York Philharmonic orchestra, dir : L. Bernstein CBS 73198.
Double concerto : P. Jacobs, C. Rosen, English chamber orchestra, dir : F. Prausnitz CBS MS 7191.
Concerto pour piano : Jacob Lateiner, Orchestre symphonique de Boston, dir : E. Leinsdorf RCA LSC 3001 (*live*).
Duo violon/piano : P. Zukofsky (v.), G. Kalish (p.) NONESUCH H 71 314.
Huit études et une Fantaisie : members of the Dorian Quintet CBS 34 61 145.
In Sleep, In Thunder : M. Hyll, London Sinfonie Ha, dir : O. Knussen, WER 60 60 124.
Le Minotaure : Orchestre Eastman-Rochester, dir : Howard Hanson, MERCURY 50103.
Night Fantaisies : P. Jacobs, NONESUCH/C. Rosen ETCETERA 1008.
Etudes pour timbales : Sylvio Gualda, ERATO 71106/Morris Lang ODYSSEY 34137.
Quatuors n° 1 et 2 : The Composers Quartet, NONESUCH H 71 249.

Quatuors n° 2 et 3 : The Juiliard Quartet, CBS M 32738.
Quintette à vents : The Boston Symphony chamber players, RCA SB 6692/The Dorian Quintet, CBS 34 61145/American brass quintet, ODYSSEY 34137.
Sonate pour fl., htbois, vclle, clavecin : A. Brief (fl.), J. Marx (htb.), L. Bernsohn (vclle), R. Conant (clav.) CBS ML 5576./H. Solberger (fl.), C. Kuskin (htb.), F. Sherry (vclle) ; P. Jacobs (clav.) NONESUCH 71 234.
Sonate pour piano : N. Lee, VALOIS MB 755/P. Jacobs NONESUCH/C. Rosen ETCETERA 1008.
Sonate pour violoncelle et piano : Joel Krosnick (vclle), P. Jacobs (p.), NONESUCH 71234/B. Greenhouse (vclle), A. Makas DST 6419.
Symphony of three orchestras : New-York Philharmonic Orchestra, dir : P. Boulez CBS 76812.
Triple Duo : The Fires of London, WERGO 60 124.
Variations pour orchestre : New Philharmonia Orchestra, dir : F. Prausnitz CBS MS 7191.

CATALOGUE DES ŒUVRES

My love is in a light attire ; voix et piano (1928)
Musique pour le *Philoctète* de Sophocle ; baryton, chœur d'hommes, hautbois et percussion (1931)
Musique pour le *Mostellaria* de Plaute ; baryton, chœur d'hommes et orch. de chambre (1936)
Tarantella (finale de *Mostellaria*) ; piano quatre mains et chœur d'hommes (1936)
Let's Be Gay (John Gay) ; voix de femmes et piano (1937)
Harvest Home (Robert Herrick) ; chœur mixte *a capella* (1937)
To Music (Robert Herrick) ; chœur mixte *a capella* (1937)
Prélude, Fanfare et Polka ; orchestre (1938)
Tell Me Where Is Fancy Bred ; musique pour *The Merchant of Venice*, guitare et voix d'alto (1938)
Heart Not So Heavy As Mine (Emily Dickinson) ; chœur mixte *a capella* (1938)
Pocahontas ; ballet en un acte pour orchestre (1939)
Suite Canonique ; quatuor de saxophones alto (1939) version pour 4 clarinettes (1956)
Pastorale ; alto (ou cor anglais ou clarinette) et piano (1940)
The Defense of Corinth (Rabelais) ; voix d'hommes, piano quatre mains et récitant (1941)
Symphonie n° 1 ; orchestre (1942)
Elegy ; alto (ou violoncelle) et piano (1943) version pour quatuor à cordes (1946), orchestre à cordes (1952)
Voyage (Hart Crane), voix et piano (1943)
Warble for Lilac Time (Walt Whitman) ; soprano ou ténor et piano (ou sop. et orch. de chambre) (1943)
Trois poèmes de Robert Frost (1. *The Rose Family* 2. *The Dust of Snow* 3. *The Line Gang*) ; voix et piano (1943) version pour mezzo-soprano et orch. de chambre (1980)
The Difference (Mark von Doren) ; duo pour soprano et baryton (1944)
Holiday ; ouverture pour orchestre (1944)
The Harmony of Morning (Mark von Doren) ; chœur de femmes et orch. de chambre (1944)
Musicians Wrestle Everywhere (Emily Dickinson), chœur mixte *a capella* (1945)
Sonate pour piano (1945-46)
The Minotaur ; ballet en un acte et deux scènes pour orchestre (1947)
Suite tirée du *Minotaur* ; orchestre (1947)
Emblems (Allen Tate) ; voix d'hommes et piano (1947)
Quintette pour instruments à vent (1948)
Sonate pour violoncelle et piano (1948)
Huit pièces pour quatre timbales (six écrites en 1949, révisées et augmentées de deux autres en 1966)
Huit études et une Fantaisie ; flûte, hautbois, clarinette et basson (1949)

Quatuor à cordes n° 1 (1951)
Sonate pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin ; (1952)
Variations pour orchestre (1955)
Quatuor à cordes n° 2 (1959)
Double concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre (1959-61)
Concerto pour piano (1964-65)
Concerto pour orchestre (1969)
Canon for 3 ; pour trois voix instrumentales égales (1971)
Quatuor à cordes n° 3 (1971)
Duo pour violon et piano (1974-75)
Quintette pour cuivres (1974)
A Fantasy about Purcell's « Fantasia upon One Note » ; quintette de cuivres (1974)
A Mirror on Which to Dwell (Elisabeth Bishop) ; soprano et petit orch. de chambre (1975)
A Symphony of Three Orchestras (1976)
Syringa (John Ashbery) ; mezzo-soprano, baryton et orchestre de chambre (1978)
Birthday Fanfare ; trois trompettes, vibraphone et glockenspiel (1978)
Night Fantasies ; piano (1980)
In Sleep, In Thunder (Robert Lowell) ; ténor et orchestre de chambre (1981)
Triple Duo ; flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion (1982-83)
Changes ; guitare (1983)
Canon for 4 ; flûte, clarinette basse, violon et violoncelle (1984)
Esprit Rude/Esprit Doux (pour Pierre Boulez) ; flûte et clarinette (1984)
Riconoscenza per Goffredo Petrassi ; violon solo (1985)
Penthode ; orchestre de chambre (1985)
Quatuor à cordes n° 4 (1986)
A Celebration of some 100 × 150 Notes ; orchestre (1987)
Concerto pour hautbois (1987)

7 ANALYSE MUSICALE

Revue publiée sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale

Chaque trimestre — **80 pages grand format**

Numéro 7 – Avril 1987

Thème : L'INTERPRÉTATION : ASPECTS ANALYTIQUES, GESTIQUES ET SOCIOLOGIQUES

- Qu'est-ce qu'interpréter ? — L. PAREYDT
- Rythme, inégalité et ornementation dans la musique de Bach — A. G-DECHAUME
- A propos de G. Gould et les variations Goldberg — G. GUERTIN
- Enregistrement et interprétation — A. PANIGEL
- Une grammaire de l'exécution musicale au clavier — J. HAURY
- Le pianiste romantique face aux impossibles de l'écriture — M. BIGET
- Portrait de l'interprète de musique contemporaine — P.A. CASTANET
- L'interprétation dans la musique indienne — P. MOUTAL

Analyse appliquée :

- Liszt : la Sonate en si mineur — G. GOURDET
- Bartok : En plein air, suite pour piano — T. CHAZELLE
- Messiaen : Oiseaux exotiques — M. BESSIÈRE
- Boulez : 1re Sonate pour piano — F. JEDRZEJEWSKI

Rappel des Thèmes des numéros parus (1 à 6)

N° 1 Écoute et Analyse
N° 2 Méthodes, techniques et applications de l'analyse musicale
N° 3 Le timbre : forme, espace, écriture
N° 4 Analyse comparée musique, écriture, littérature
N° 5 Analyse et pédagogie
N° 6 L'espace-temps musical (1re partie)

... et dans chaque numéro, vos rubriques pratique, pédagogique et d'analyse appliquée

VENTES, ABONNEMENTS et INFORMATIONS
11, rue Saint-Augustin, 75002 Paris – Tél. (1) 42.61.90.79

Tarif	France	Étranger		France	Étranger
Abonnement 4 numéros	225 FF	280 FF	Prix au numéro	70 FF	80 FF
Série 1 à 4 (tarif spécial)	185 FF	220 FF	Prix au numéro	60 FF	70 FF

COUPON-RÉPONSE. Pour s'abonner ou recevoir une documentation complémentaire, remplir, découper et renvoyer le présent coupon.

nos 5 à 8 ☐ nos 6 à 9 ☐ nos 7 à 10 ☐

- Je désire recevoir une documentation ☐ m'abonner
- Je désire acquérir une série 1 à 4 ☐ les numéros suivants

Ci-joint mon règlement. *Pour l'ÉTRANGER, règlement exclusivement en FRANCS FRANÇAIS*

Nom : ..... Profession .....
Adresse : rue et n° .....
ville, région ..... Code postal ..... Pays .....

CONCERT A L'ARC

Une heure avec les solistes de l'EIC.
Magnus Lindberg, Jean-Marc Singier, Ichiro Nodaira.

Dimanche 22 mars 1987. Petit auditorium de l'arc.

Ur de Magnus Lindberg (Finlande, 1958) est en passe de devenir l'une des œuvres fétiches des solistes de l'Ensemble InterContemporain : elle a déjà été jouée par eux trois fois au cours des six derniers mois. Réalisée sur commande de l'IRCAM pour un séminaire de micro informatique appliquée à la musique (octobre 86) elle est sans doute la plus aboutie des œuvres composées à cette occasion (trois jeunes musiciens français furent mis aussi à contribution : Marc-André Dalbavie, Philippe Durville et Philippe Hurel), pour la seule raison qu'elle est celle qui pose et résoud au mieux le problème de la coordination entre les instruments en direct et l'électro-acoustique.

Ur est écrit pour clarinette, piano, violon, violoncelle, contrebasse et quelques synthétiseurs numériques commandés en temps réel — mais à partir de séquences préprogrammées — par deux ordinateurs Macintosh. Ordinairement un tel alliage instrumental se fait au détriment de la musique. Non pas qu'on ne sache mêler le timbre des instruments à ceux du synthétiseur, ceci était à l'évidence un problème résolu pour les quatre pièces mentionnées ; c'est une pure question de tempi. Dès lors que le synthétiseur n'est pas joué par un instrumentiste mais commandé par un ordinateur, il obéit à un tempo immuable — comme la bande magnétique dans une œuvre mixte — auquel les autres musiciens sont bien obligés de se plier en sacrifiant la ductilité de leur phrasé. C'est que l'ordinateur est un musicien sourd qui déviderait imperturbablement sa partie quand ses confrères jouent rubato. Robot parmi les humains, il leur impose sa loi. Et si l'on veut que l'ensemble se maintienne il faut que les instrumentistes se figent ainsi que la machine, cessant d'interpréter pour respecter le minutage. On les voit alors, avec la souplesse d'hommes en armure, tenter de coincer leurs notes entre les battements de la seconde, soucieux uniquement des coïncidences voulues par le compositeur. Tel est le point où achoppent la plupart des œuvres mixtes.

La solution apportée par Magnus Lindberg dans *Ur* est aussi simple qu'efficace : un premier ordinateur commande les synthétiseurs selon des séquences préétablies, l'ensemble est l'équivalent d'une bande magnétique dans une œuvre mixte et obéit donc à un tempo rigide. Mais le deuxième ordinateur est là justement pour venir moduler ce tempo, l'accélérer ou le ralentir suivant les indications qu'il reçoit lui même du pianiste par l'intermédiaire d'un clavier. Ainsi le dispositif est complet, l'ordinateur bicéphale à même de produire des sons tout en « écoutant » ce que les autres jouent. Et à vrai dire l'insertion de l'ordinateur dans un ensemble instrumental ne peut pas se passer d'une telle rétroaction, si on le traite en « musicien complet » il faut bien alors qu'il joue mais aussi qu'il entende et soit capable d'infléchir son jeu en fonction du phrasé des musiciens qu'il accompagne. A présent qu'ils sont miniaturisés, les ordinateurs sortent du studio où l'on se bornait à leur faire produire et traiter des sons. On les veut sur scène, il faut donc qu'ils soient musiciens, qu'ils possèdent cette parcelle « d'intelligence » propre à vaincre leur autisme constitutionnel, qu'ils réagissent avec « sensibilité » à la musique qui se fait autour d'eux. C'est au terme de cette recherche seulement que dans un ensemble de musique vivante, l'ordinateur ne sera plus un poids mort. Ce n'est pas un pari intenable, et la 4 X a déjà certaines de ces qualités comme on a pu l'entendre dernièrement dans une œuvre de Philippe Manoury pour une flûte fidèlement suivie par cette machine[1].

Quant à la valeur spécifiquement musicale de la pièce de Lindberg, je serai bien en peine de me prononcer l'ayant aimée le jour de sa création, et détestée à la seconde écoute. Je me sens même mystifié par cette œuvre tant je l'ai trouvé d'abord imprévisible, inventive, obliquant constamment du chemin qu'un auditeur attentif peut imaginer pour imposer le sien comme le seul possible, bifurcations improbables l'instant d'avant et pourtant évidentes dès qu'entendues ; puis triviale, obéissant à la logique des montagnes russes, enfilant crescendo sur decrescendo, arpèges ascendants et gammes descendantes, aussi imperturbable qu'un ascenceur, aussi mécanique qu'un piston, aussi lassante qu'un yoyo. Tant et si bien que j'en viendrai à minimiser ses réelles qualités sonores, et la maîtrise technique dont a fait preuve Magnus Lingberg (lequel est avec Kajia Saariaho le plus intéressant des compositeurs finlandais, et l'un des plus prometteurs de sa génération)[2].

C'était une agréable surprise de voir Jean-Marc Singier programmé à un concert de l'EIC, car on l'entend trop rarement en France. Il est vrai que ce compositeur né en 1954 à Paris a effectué l'essentiel de sa formation à l'étranger, et après un passage chez Claude Ballif, il est allé suivre des cours de percussion africaine à Dakar, de composition à Bucarest avec Aurel Stroe, à Vienne avec Ligeti et surtout à Sienne et Rome avec Franco Donatoni ; Rome où il est actuellement pensionnaire de la Villa Médicis.

« Boutures », « Bloc en vrac, de bric et de broc », et l'œuvre que l'on créait ce jour là *« Figures en phases éparses, emphases, épures »* ; chaque titre des pièces de Singier en résume la forme, laisse deviner par ses allitérations qu'il prend plaisir au jeux des timbres proches, qu'il aime la clarté et la concision aussi bien formelle que sonore. Il y avait donc trois moments dans cette œuvre : la présentation d'un matériau motivique ténu, mais en phases éparses, mis à plat, simples cailloux juxtaposés pour guider notre écoute à venir ; puis un développement, l'emphase, lors duquel ces motifs conquièrent progressivement tout l'ambitus des instruments ; enfin l'épure, simplification de ce développement, son resserrement, son érosion, qui ne retourne pas aux motifs initiaux mais à leur état affiné.

A cette sobriété formelle, répond le dépouillement instrumental. Formation inattendue seulement composée d'instruments à résonances non entretenues : marimba, cymbalum, harpe, piano et un synthétiseur au timbre de clavicorde qui n'apparait qu'une fois, comme une variation sur le coloris du piano. Corps frappés ou pincés dont les timbres s'évanouissent aussitôt, et qui concourent à donner cette impression de volubile légèreté qui sert parfaitement le propos formel de Jean-Marc Singier. Car ces couleurs instrumentales en camaïeu, proches mais typées, frottent plus qu'elles ne mêlent leurs harmoniques, que le cymbalum frémit à l'unisson du piano ou de la harpe, conférant une teinte diaprée à l'ensemble et assurant la lisibilité du détail.

A rebours de la plupart de ses collègues Singier n'alourdit pas cette recherche sur les oscillations entre l'harmonie et le timbre par l'emploi d'instruments à son continu, usage parfois immodéré chez les émules de *l'Itinéraire* qui donne à leur musique dans ses mauvais moments l'aspect d'un chewing-gum indéfiniment étiré. Tout comme il ne prend pas un malin plaisir à masquer ses thèmes, motifs ou séries dans les tréfonds de la structure, opacifiant son œuvre en bon disciple de Ferneyhough ou de Donatoni jusqu'à la rendre inaccessible à la seule écoute, comme un rebutant rébus musical, énigme qu'on se passe entre spécialistes. Et qu'il ait su composer carte sur table, exprimant avec limpidité dès le titre et l'introduction ce que seront la forme et le contenu de son œuvre montre assez que la modernité de Singier n'est pas de celles qui font illusions en recourant aux lieux communs de l'avant-garde ; que ce n'est pas comme on dit « un talent prometteur », mais un artiste confirmé.

Citons enfin la jolie pièce de virtuosité pour harpe solo d'Ichiro Nodaïra qui débutait le concert.

M.T.

1. *Jupiter*, donné à l'occasion des dix ans de l'IRCAM les 25, 26 et 28 Avril 87.
2. *Ur* fut donné en remplacement de la pièce de Marco Stroppa, *Etude pour Pulsazioni*, déprogrammée sans explication, les 27 et 29 Avril avec au programme *IO* de Kaija Saarihao et Kristallwelt III de Michael Obst.

HELMUT LACHENMANN A PARIS

« Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet d'un bruit, comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone et s'éveille à l'instant qu'on se tait. »
Rousseau

Le concert du lundi 10 mai, où l'Ensemble Intercontemporain jouait, hormis une suave création de Denisov (*Au plus haut des cieux* — un ciel tout à fait couleur pistache) et *Et expecto* de Messiaen, *Mouvement (-vor der Erstarrung)* de Helmut Lachenmann, était précédé d'une rencontre avec celui-ci. Répondant aux questions de Philippe Manoury, Lachenmann tentait de résumer son esthétique : avant tout le rapport si particulier au matériau qui fonde sa musique. Montrant un jour à Nono (qui fut son professeur pendant trois ans) tel passage où figurait un trille, Nono lui en découvrit les connotations, les implications historiques, qu'un nouveau contexte n'abolit guère en entier : remarque emblématique, où va s'ancrer la réflexion du compositeur. On ne doit pas se contenter des sons à nous légués : comme le trille est un morceau d'histoire gelée, le son instrumental est un amalgame qu'il s'agit de défaire, d'analyser, d'ouvrir. « J'aimerais bien, disait Lachenmann, pouvoir employer un beau coup de tam-tam, magique, solennel ; mais je ne veux pas *d'abord* utiliser l'aura, la fascination, je veux y aboutir ; la beauté est une question posée, un problème, non une satisfaction qui engourdit. » Ainsi, l'écoute devient un acte de découverte : l'auditeur, dit Lachenmann, est comme dans une chambre obscure, où il tâtonne et s'oriente peu à peu. Il évoqua ses discussions avec Henze, certains compositeurs néo-romantiques : réemployer la tradition telle quelle n'est pas admissible : « Je suis fâché quand Henze m'émeut avec une citation de *Tristan*, ou Penderecki avec un choral de Bach ; je voudrais être ému autrement, par le compositeur lui-même. Ces compositeurs-là n'écrivent jamais ce qui est en eux — moi, je suis plus heureux.

Il ne s'agit pas pour autant de faire une musique négative : le bruit lui-même est beau, peut fonder une musique « pure » ; il faut se méfier de l'assimilation — néo-adornienne — du bruit à la dissonance et à la douleur ; il faut découvrir d'autres aspects du son, cachés, couverts, submergés par les habitudes d'écoute, et plus beaux.

Le concert, où Peter Eötvös donnait une version brillante de *Mouvement*, confirmait ce bonheur : la virtuosité retenue des mouvements perpétuels, la profondeur et le relief des sons, l'alchimie infiniment subtile de silences tissés, dont l'étrangeté, forçant l'attention, sonne comme un fortissimo.

La rencontre de mardi soir, à l'IRCAM, s'appuyait sur l'article dont on trouvera la traduction dans le premier numéro d'*Entretemps*. Lachenmann y revenait aussi sur ce qu'il nomme l'appareil esthétique de la tonalité : la tonalité est partout, elle est dans la notation musicale et ses clefs de sol, de fa, d'ut ; elle nous environne à la sortie des concerts, elle est notre horizon forcé, elle infiltre même les ilôts qui voudraient la contester. La tonalité, c'est ce qu'impose la société, qui a toujours assez de poids pour supporter un parasiste, pour s'entourer, comme alibi, d'un « fou du roi ». La société est du côté de la consonance, mais se paye, comme un tranquille exotisme, le luxe de quelques dissonances : c'est la fonction, par exemple, de l'IRCAM : mais quand je retourne au Festival de Salzbourg, dit Lachenmann, je reviens à la tonique.

Le séminaire de Robert Piencikowski avait préparé ses fidèles pendant quelques semaines à l'exécution de *Mouvement*, analysant la partition surtout sous l'angle des hauteurs ; c'est sur cette question que c'est concentrée la rencontre de mercredi soir. Si Lachenmann emploie souvent des techniques sérielles pour construire certains passages, certains cycles à l'intérieur d'un mouvement (série d'intervalles régulières, comme une suite tierce mineure — seconde majeure — tierce mineure — seconde majeure etc., ou des séries à intervalles régulièrement croissants ou décroissants), il s'agit toujours de techniques d'appoint, pour établir, de manière presque mécaniste, un tissu ensuite brouillé dans la perception réelle. Les hauteurs sont subordonnées à une construction qui déploie et combine des catégories sonores (par exemple : sons frottés, sons soufflés etc.), et insérées dans un réseau rythmique global, un « réseau temporel » souvent établi d'avance. Cette indifférence intermittente aux hauteurs permet ainsi un nouvel emploi des résidus de la tradition, de citations par exemple, comme celle, rythmique, de la chanson « Ach du lieber Augustin ! » dans *Mouvement*, ou bien, dans la *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, de danses traditionnelles, Valse, Gigue, Sicilienne... Le modèle est réduit à un squelette rythmique, détruit pour offrir un nouveau départ. Là encore, Lachenmann montrait qu'il faut décaper le matériau de l'épais badigeon dont s'accomoderait une parresse répandue : que la rigueur, toujours, précède la beauté.

M.K.

HELSINKI
3-11 mars 1987
IV° Biennale de musique contemporaine

La IV° biennale de musique contemporaine d'Helsinki s'articulait assez clairement autour de la France, non seulement par la présence d'Henri Dutilleux, principal invité comme l'avait été Franco Donatoni en 1985, mais également par la programmation massive de Xenakis et à un moindre degré de Murail et Grisey. La musique finlandaise était cependant représentée par une douzaine de pièces dont il convient d'apprécier les mérites.

Première création du festival, *Aufschwung* du jeune Jyrki Linjama (né en 1962) procura un certain malaise esthétique. En effet, les moments d'intense lyrisme ne suffirent jamais à donner une franche armature à une musique dont le pathos ne cessait de déborder le cadre premier d'une symétrie sévère et obsessionnelle. Dans la même soirée consacrée à l'excellent duo Tuija Hakkila (piano) — Anssi Karttunen (violoncelle) *Paripeli* d'Usko Meriläinen illustra une distorsion du couple traditionnel en dévoilant deux aspirations contraires du compositeur. Le piano, réduit à une caricature de la pulsation (de la sécheresse d'une simple note à la résonance sourde d'un double cluster avec pédale) parvient à assécher la matière musicale jusqu'à la fibre alors que le violoncelle chante l'ivresse d'une découverte de timbres, multiple et continue. Bergman, autre valeur sûre du modernisme finlandais, n'a toutefois pas atteint la même réussite en se plaçant dans une situation opposée à celle de Meriläinen. Son quatuo de saxophones *Etwas rascher*, interprété par le quatuor Rascher auquel il est dédié, exprime un recours paradoxal à des conventions entretenues par d'autres formations de chambre, pour le traitement d'un medium pourtant inédit.

La biennale a permis de confronter les deux versions d'*yta 2* d'Esa-Pekka Salonen ; au piano T. Hakkila accentue la lisibilité d'un jeu qui consiste dans l'écartement progressif d'un centre géographique (Do) du clavier. Dans un concert pour lequel, tel le Liszt de l'*Hexaméron*, il avait composé et interprété un prélude et des transitions reliant des œuvres de Dutilleux, Saariaho ou Xenakis, Jukka Tiensuu souligne au clavecin la souplesse d'une pièce qui serait avant tout une bonne improvisation si elle n'était écrite ! A la différence de Salonen, si Kaija Saariaho se penche sur une note donnée, ce n'est pas pour tourner autour mais bien pour l'investir. Le fa dièze qui ouvre *Lichtbogen* (ensemble de chambre et électronique en direct) et qui en constituera la fin dans tous les sens du terme, est d'abord « visité » par une multitude de voies (fluctuations de timbre, d'attaque, d'intensité, de rythme) avant d'être creusé peu à peu pour apparaître comme le centre de délicates dépressions aspirées vers un infini de stridence. *Lichtbogen* nous dévoile ainsi un monde dont l'enveloppe est le fa dièze. Une poésie semblable de la dissection irrationnelle règne sur *... with flowers...* (chœur a cappella) d'Olli Koskelin, proche de Saariaho dans l'étirement progressif d'une pâte musicale pour en découvrir les vibrations internes.

Les trois derniers volets de la participation finlandaise à cette biennale pourraient être associés, au-delà d'esthétiques bien différentes, dans une même volonté de radicalisme. Avec sa troisième livraison interprétée par les Arditti, Kimmo Hakola démontre une intéressante capacité à formuler des élans pour aussitôt les briser. L'œuvre possède une réelle dynamique interne qui contrôle une subtile variation de la texture du quatuor. Toutefois, sa dramaturgie personnelle guidée par le distendu laisse entrevoir, surtout vers la fin, une indéniable influence de Magnus Lindberg, qui ne lui sied pas tout à fait. Je n'hésiterai pas à désigner *Ur* du même Lindberg (commande de l'Ircam pour cinq interprètes et électronique en direct) comme l'événement majeur de la biennale. Sur un plan théorique *Ur* me rappelle une démarche entreprise il y a quelques années dans *P comme Pinocchio* par un autre Finlandais de l'Ircam, Jukka Tiensuu qui, après une analyse rétrospective de sa musique, avait fourni à l'ordinateur toutes les données nécessaires à la simulation d'un double du compositeur apte à définir en temps réel (à l'aide de la 4X) l'association plus ou moins prévisible d'un ensemble instrumental et d'une bande magnétique. Sans la 4X mais avec un clavier de commande (de type synthétiseur) confié au pianiste, *Ur* relève d'un principe identique. Pour tenter une analyse susceptible de cerner la problématique d'une telle œuvre il faudrait déterminer une échelle, aussi raffinée que possible, des activités mises en jeu entre une prolifération de virtuosité pointilliste et une suspension spectrale engageant une micropolyphonie.

Pour *Okologie : konzert* d'Olli Kortekangas, dernière création de cette biennale, une telle approche du détail serait un sacrilège, car dans un parti pris d'écologie musicale dépourvue du moindre urbanisme intellectuel le compositeur a moins considéré les musiciens pour leur activité que pour leur attitude.

Pierre Gervasoni

MUSICOLOGIE GENERALE ET SEMIOLOGIE

Jean-Jacques Nattiez
Editions Christian Bourgois

Le nouvel ouvrage de Nattiez est une refonte des « Fondements d'une sémiologie de la musique » parus en 1975 (Collection 10-18). L'ancien livre se trouve désormais entièrement rebâti en sorte qu'il occupera, dans sa version définitive, deux pleins volumes de la collection « Musique/passé/présent ». Le premier tome, qui vient seul de paraître, traite de la musicologie d'un point de vue général alors que le second devrait être consacré aux développements analytiques. Dans un premier temps l'auteur s'attache aux concepts généraux de la musicologie, pour s'intéresser en une 2ème partie au discours sur la musique, concluant alors provisoirement son entreprise par l'examen des concepts d'harmonie, de mélodie de mètre... Pour ne pas dissocier trop avant la théorie de la pratique, nous renverrons la discussion plus détaillée des thèses de cet ouvrage à sa publication intégrale.

Emettons cependant un premier avis de nature très globale : tout le propos de Nattiez s'adosse à une tripartition du phénomène symbolique (empruntée aux travaux de Jean Molino) qui distingue les niveaux poïétique, neutre et esthésique. On dira, plus prosaïquement, que l'œuvre peut se saisir de trois façons : en sa genèse, en son statut d'objet (comme matériau écrit et sonore), en sa perception. Je n'ignore pas les dangers d'une telle « traduction » des termes utilisés par Nattiez (et l'auteur s'en inquiète lui-même à l'avance p. 124) mais elle introduit à la question générale que je voudrais poser : que vaut ce partage, par-delà la taxinomie descriptive à laquelle il incline ?

On est frappé, à la lecture de ce premier volume, des compilations, catalogues et autres procédures classificatoires qui s'y multiplient sans que progresse pour autant une véritable compréhension du phénomène musical ; dit autrement : si cette tripartition permet de suivre comment « quelque chose » circule entre les différents acteurs du phénomène symbolique, on ne saisit jamais ce qui pourrait constituer la détermination de ce « quelque chose ». Or il faut bien que l'entreprise, à un moment ou à un autre, se fonde puisque, comme l'on sait, on n'échappe pas, dans la circulation incessante des signifiants, à la nécessité d'un point d'arrêt, d'un « point de capiton ».

Pour ma part, je trouve foncièrement hétérogène cette tripartition lorsqu'elle s'applique à l'œuvre d'art et spécifiquement à l'œuvre musicale ; plus précisément, le statut du niveau poïétique me parait s'opposer radicalement à celui des deux autres. Je m'explique : l'œuvre d'art existe comme fait symbolique original, en particulier parce qu'elle assume la coupure radicale du cordon ombilical qui la relie à son créateur (et cela sans sombrer pour autant dans une problématique instrumentale où l'œuvre ne serait qu'un outil fonctionnel). Ce n'est pas que l'œuvre soit privée d'enjeux, disons métaphoriquement d'« intentions » ; Mallarmé enseignait à Claudel qu'il fallait, en toutes circonstances, se poser la question : « qu'est-ce que cela veut dire ? » Mais ce que « veut dire » l'œuvre n'est pas ce que « veut dire » son auteur : « Croyez-bien, que ce qu'a voulu dire le poète, il l'a dit » (A. Breton). Ou encore : lorsque P. Celan comparait le poème à une poignée de main, il ajoutait : « Qu'on ne nous ramène pas le poïein (...). Le poète, dès que le poème est vraiment là, est libéré de l'initiale complicité » (Lettre du 18 Mai 1960 à Hans Bender).

L'« intention » de l'œuvre n'est pas l'intention du compositeur. Plus encore, l'intention de l'œuvre n'est pas, comme le propose Nattiez, une « trace » de celle du compositeur. Ce n'est pas que l'œuvre tombe du ciel mais plutôt qu'elle transcende son auteur.

A contrario, l'esthésique n'est pas concevable comme une opération extérieure à l'œuvre musicale ; celle-ci n'existe en effet qu'en tant qu'elle est perçue, ne serait-ce que par les interprètes qui la jouent. Une œuvre musicale n'est pas un objet plastique ; tant qu'elle n'est pas jouée, qu'elle reste à l'état de simple partition, elle n'existe pas car elle n'ex-siste pas comme temps effectif mais seulement comme proposition de temps. S'il y a bien un nœud qui relie partition, interprétation et perception, nœud constitutif de l'œuvre musicale qui ne se défait qu'à la défaire elle-même, c'est que l'esthésique est, en musique du moins, partie constitutive de l'œuvre au même titre que le « niveau neutre » alors que la poïétique n'en est que la part morte.

En résumé, ces trois termes ressortiraient d'une description des phénomènes musicaux plutôt que de leur conceptualisation. Espérons que les analyses annoncées pour le prochain tome contrediront cette impression et relanceront ce débat.

F.N.

INHARMONIQUES

n° 1 Décembre 1986.
IRCAM. Ed. Christian Bourgois

La dernière née des publications de l'IRCAM est bien décevante. On peut ne pas concevoir cette institution comme le temple de la pensée musicale et en attendre pour autant certaines propositions neuves. A fortiori, lorsqu'on décide de créer une revue, d'offrir des textes à la lecture publique, le moins qu'on puisse demander à ceux qui le font est d'affirmer des convictions, de mettre en circulation des désirs, de donner le sentiment d'avoir « quelque chose à dire ». Rien de tout cela dans ce premier numéro mais plutôt l'impression, si peu stimulante, qu'il s'agit là d'occuper, coûte que coûte, un marché, en sorte qu'on en veut doublement à cette livraison : de nous ennuyer tout d'abord et de nous acculer ensuite à prononcer cet ennui au risque de passer, ce faisant, pour un lecteur grincheux ou pour un concurrent jaloux.

S'agit-il d'ailleurs exactement d'une revue ou plutôt d'un ouvrage collectif, à la manière de ces « Mélanges » qu'il est coutume, à l'université, d'offrir à un maître vénérable ? Curieusement, ce numéro serait alors offert à son propre directeur de publication puisque le nom de Boulez circule, tel une basse obligée, aux principaux temps du recueil.

Le volume, par ailleurs assez négligé dans sa présentation intérieure par delà une couverture plus recherchée, se voudrait unifié autour d'un thème proposé par son rédacteur en chef Marc Jimenez : « Le temps des mutations ». L'exposé liminaire qu'en propose ce dernier recommande « d'apprécier [...] l'influence des progrès technologiques » et suggère une version édulcorée de ce « penser la technique » qui n'a jamais su produire, même chez les plus grands qui ont bien voulu s'y laisser prendre, qu'un tissu de banalités. Ce numéro ne nous les épargne pas, les accommodant de pédantismes variés.

On aurait pu attendre de cette publication, émanant d'un institut de recherche aussi renommé, qu'elle mette en circulation quelques savoirs, laborieusement élaborés par de patients chercheurs, qu'elle se tisse de quelques analyses minutieuses et ardues. Là encore, il nous faut déchanter ; on n'a que la grisaille du flacon et nulle ivresse d'une consistance ponctuelle.

La déception devient consternation à la lecture du texte qu'Hugues Dufourt consacre à Boulez, croyant sans doute ajouter à sa gloire (dont je ne sache pas pourtant qu'elle soit actuellement en défaut de célébrations) en l'affublant de cette dénomination peu amène : « musicien de l'ère industrielle ». On apprendra ainsi que l'histoire de la France est celle d'un long partage entre archaïsme et modernité, entre conservatisme et progrès social, et plus profondément encore — s'il est possible — entre civilisation agricole et âge industriel. On nous précisera que « le régime industriel » attendra l'après-guerre pour triompher en ce pays et que Boulez, loin du terroir mais près des villes, arrivera à point nommé pour s'affirmer le musicien de la situation. Quelques développements sur l'institution promue « terrain spécifique de l'affrontement entre l'art et la politique », petit détour psychologique sur « le tempérament de l'adolescent », brève transition où se célèbrera l'alliance de l'art et de la culture, et voilà Boulez, qui n'en peut mais, promu représentant... d'industrie ; noble figure !

Bien sûr, si l'on s'avisait que l'ère industrielle remonte en France au Second Empire et que la destruction des campagnes s'accomplit sous la V° République plutôt que sous la IV°, si l'on refusait que la politique soit rabattue à la question du pouvoir et, a fortiori, restreinte à la sociologie des institutions, si l'on s'aventurait à considérer l'artiste moins comme le témoin d'une civilisation que comme un producteur de vérités, peut-être alors que le portrait ainsi dressé de Boulez se ternirait ou, plus exactement, perdrait de son allure pompière.

J'ai cependant trouvé dans ce numéro quelques contributions qui s'exemptent heureusement de l'assoupissement général ; en premier lieu (et en mettant de côté la brève intervention de M. Fano) l'article de Philippe Schoeller qui sait tirer des étincelles d'un rapprochement inattendu entre *Eclat* de Boulez, *Stria* de Chowning et *Désintégrations* de Murail.

Il y a également le texte de J. F. Lyotard ; bien sur, ce n'est pas ici le grand philosophe du « Différend » mais, hélas, le pédagogue qui, plus souvent que nécessaire, occupe les tribunes de colloques, flattant le musicien au lieu de le surprendre. Comme il l'indique lui-même en cet article, Lyotard s'arrête au seuil des principales questions, lorsque « tout reste à dire » ; au

seuil du timbre, du « champ de la présentation musicale », de la « donation de l'événement ». C'est donc en d'autres circonstances, qu'il développera sa conception du timbre comme « être qui ne se laisse pas compter », de l'événement musical comme « présence sans présentation », de la « nuance » comme pur « il y a », comme figure de l'événement musical destinée à la prolifération incessante, et circonscrite au niveau microscopique. Il y a là une tentative originale d'articuler philosophie en acte et questions musicales contemporaines, tentative ne pouvant laisser indifférent qui se soucie de la pensée des temps en cours.

Il me faut enfin, à tout seigneur tout honneur, faire valoir l'intérêt de la contribution de Boulez à ce numéro. Article très long, manifestement transcrit d'un exposé oral (Boulez ne prend plus le soin, depuis longtemps, d'écrire ses textes), article entamé sur la base d'une opposition faiblement dialectisable (« le système et l'idée ») qui incite aux synthèses molles (telles : les idées de système ou les systèmes d'idées) quand on eut préféré qu'il traitât directement des rapports entre système et thème (« l'idée » investissant alors tant l'un que l'autre) ; bref, texte qu'il ne faut pas abandonner en cours de route mais poursuivre jusqu'à ce que l'auteur en vienne à exposer sa poétique présente, sa conception de l'« enveloppe » et du « signal », de l'« aura » et du « groupe-fusée », de la « figure » et de la « forme infinie ».

On notera au passage quelques jugements rétrospectifs qui, soyons en sûrs, feront les délices des journalistes : « à partir d'un certain degré (de polyphonie) les voix ne vont plus être perçues en tant que telles mais comme une globalité statistique » (90) ; « nous sommes désormais bien loin du centralisme démocratique, de la hiérachie théocratique qu'une génération avait considérés comme un idéal absolu » (95) ; « pour repousser l'inquiétude et la nostalgie, (...) le dogmatisme (...) a pour un temps prévalu. Mais le dogmatisme a des limites dont l'invention est la première à s'apercevoir » (104).

Comme toujours, Boulez se prononce du point de l'écriture dont il rappelle qu'elle se « trouve au cœur de toute évolution de la pensée musicale » (93) ; il en vient à considérer les proportions acoustiques comme inaptes à structurer par elles-mêmes un discours musical et à les envisager plutôt comme de simples « phénomènes adjacents, indispensables à l'enrichissement d'un phénomène central » (91) (les adeptes de la musique « spectrale » apprécieront l'allusion).

Attendons désormais, sans grande impatience, le second numéro de cette série dont on sait, à l'avance, qu'il ne pourrait davantage nous désappointer.

F.N.

CAHIERS PERSPECTIVES
N° 1 (mars 1987)
Actes Sud

JOHN CAGE
œuvres pour piano et piano préparé
Joshua Pierce, piano
Wergo 60151

Grâce à l'excellente initiative d'Alain Féron, responsable à Radio France de la programmation des Journées « Perspectives du XXème siècle », Actes Sud publie, avec Radio France, ces Cahiers destinés à accompagner et à prolonger les concerts. « Moyen d'information, de réflexion, de promotion, de prospection », elles rassemblent à chaque fois quelques articles traitant la thématique des Journées. Citons parmi ceux du premier numéro un caprice de Pierre Schaeffer, Cassandre convertie à l'écriture romanesque et qui renie les idoles de la modernité musicale ; un réquisitoire piteux d'André Comte-Sponville, lequel demande pourquoi « se forcer à écouter Berio ou Boulez, quand il y a Brahms et Ravel ? » (on tremble pour ces derniers) ; une récapitulation acide du sérialisme, dûe à Harry Halbreich, et qui verse dans l'éloge peu nuancé de la musique de Giacinto Scelsi. — L'idée de ce fascicule qui contrepointe des concerts de musique contemporaine est originale et utile ; espérons qu'elle ne sombrera pas dans quelque intrigue de palais.

M.K.

On connait peu, finalement, le premier Cage — et on s'agace quand on l'affectionne que son seul nom renvoie toujours à des agitations plus tardives. Wergo, poursuivant une Edition Cage (dont on ne perçoit pas encore bien le plan), livre ce volume des œuvres pour piano et piano préparé écrites entre 1943 et 1952. Neuf ans d'une poésie attachante et subtile restituée par Joshua Pierce et Jay Clayton pour la voix — cette dernière pour le premier volet de *She Is Asleep* — voix « décantée », rêveuse — le second consistant en une épigramme ténue pour douze tom-toms.

Que trouve-t-on dans ces musiques ? : un rien de répétitivité pris au relais de Satie mais avec déjà un soupçon parfois d'incantation pré-Zen *(A Room)*. *In A Landscape* : un Debussy de la Côte Ouest croisé d'un ante Keith Jarrett donnant là quelque arabesque languide pour un coucher de soleil à L.A. La grâce sans longueur des *Sept Haiku* (deux minutes en tout) — le 6 « for Willem de Kooning » (douze secondes) — n'a d'égal que les réparties espacées des *Deux Pastorales*. Cage qui n'est pas encore entré alors dans le vif du hasard, sculpte le silence. Il faut écouter et réécouter *A Room* dans la version « préparée » (écrite — j'y pensais — cinq ans seulement après la mort de Ravel) ou *Totem Ancestor*, dans la digne descendance des *Bacchanales* augurales, pour se convaincre de la fulgurante réussite du piano préparé. Il n'est pas mauvais qu'un tain historique soit venu aujourd'hui recouvrir ces sonorités, leur donner ce léger empesé qui dissipe l'impression que longtemps nous pouvions avoir d'un bricolage provisoire. Qu'on réussisse encore si précisément la « préparation » laisse espérer qu'une tradition pourrait s'installer, partant, une légitimité. Voici, entre autres raisons, pourquoi il est intéressant d'écouter ce Cage-ci aujourd'hui.

On ne peut se défendre du charme insinuant et problématique de ces musiques qui jamais ne pèsent. Elles semblent toutes écrites pour (ou par) des après-midi d'ennui — plutôt en été — ; impossibles à charger, difficiles à défendre, elles sont comme des lucioles, des fanaux poétiques et précaires se balançant juste au milieu du siècle, comme des contre-signaux, doucement absentes.

G.P.

LUIGI NONO
Fragmente — Stille, an Diotima/Quatuor LaSalle
Deutsche Grammophon — Compact disc. 415 513 — 2 G H

Fragmente — Stille, an Diotima de Nono n'est pas exactement une nouveauté au disque, mais vient d'accéder à la pureté du compact qui est comme inscrite dans l'œuvre, ou au moins qui lui rend justice. En retour, nulle musique ne permet mieux de contrôler l'absence de bruit de fond d'une installation tant celle-ci est entretissée de silences qu'on peut souhaiter aussi parfaits que le son du Quatuor LaSalle, à un niveau de compétition supérieure entre le tout et le rien. Au surplus, dans une œuvre aussi insécable, quoique fragmentée, « changer de face » devient une trivialité à peine supportable que le compact évite.

La netteté, la brillance parfaite, le dépouillement de l'œuvre, proposent aux interprètes, comme au support, l'exercice le plus ardu pour prouver des vertus optimales. Cette chaîne de responsabilités (compositeur-interprètes-medium) aboutit dans ce disque à une réussite totale, enivrante même car il semble qu'on accorde à l'auditeur le droit de s'approcher du son — aussi bien de son timbre que de son flux temporel — d'entrer pour une fois « dans l'aquarium » ; et l'on se trouve si près que chaque millimètre de mèche qui passe sur une corde devient un événement dont la précision seule dit la beauté ; il semble qu'on puisse toucher, sans qu'elle s'effiloche, une harmonique, un pizzicato accostant sa ténuité à des gouffres de silence. Pas d'étirement dans ces plages de rien ; chaque bief de non-musique renvoie aux sons de l'exigence et de la rigueur. Il naît de tout cela une sorte de jubilation, d'exaltation de la sensibilité et de l'intelligence. L'une et l'autre se perdent avec délice dans une forme profuse, faite de pièces minuscules, liées en filigrane par les vers muets de Hölderlin — œuvre fantôme qui court aux côtés de son miroir sonore.

Cette musique doit sa pureté à ce qu'elle n'use ni de cliché, ni de maniérisme. Elle doit son pouvoir de fascination au temps musical qu'elle produit, dont il nous semble toujours percevoir l'épaisseur feuilletée de deux flux distincts qui circulent entre les petites et les grandes articulations de la forme, jouant comme l'avaient fait, *mutatis mutandis*, les premiers architectes du métal, de la multiplicité de petits éléments pour lancer sur le vide et le silence des arches vertigineuses. Ce qui, dans l'ingénierie, était une trouvaille, une solution technique, paraît ici bien davantage, régénérant le concept d'idée (si j'ose risquer le syntagme) en musique. Ces accords, ces formules évanouis sitôt noués sont bien à proprement parler des « idées » formant un discours continu qui pulvérise l'ennui, qui sollicite l'intelligence, comme une sentence, comme une proposition — des idées musicales, mais aussi des idées dans cet ordre supérieur dont je parlais à l'instant.

Il y aurait dans *Fragmente — Stille*, correspondant à ce double flux temporel, un double discours, reflet sans doute de cette double inscription (Hölderlin/Nono) — chaque éclat musical parlant pour lui-même, mais aussi réchauffant au passage un train de combustion qui s'enflamme dès la première minute de l'œuvre et court comme l'étincelle le long d'une mèche qui ne conduirait qu'à elle-même, sa flamme n'étant que l'ostentation de son propre parcours. En ceci, *Fragmente — Stille* est une œuvre radicale, bouleversante ; la notion contingente du développement y est sublimé, en ce que chaque élément y parait toujours bipolaire, tendu vers un double différé ou déjà énoncé, de sorte que ce qu'on appelle la *stratégie* d'une œuvre ou sa *dramaturgie* se trouve ici, pour une fois, enfin, sans objet, suspendu par une instance mystérieuse, inouïe, et dont on sent à la fois la gravité et l'urgence.

G.P.

MICHAËL LEVINAS
La Conférence des Oiseaux
Adès 14.104.2 — Compact disc.

Il est heureux qu'apparaisse au disque compact ce qu'on pourrait appeler la « jeune musique française » — Lévinas est né en 1949. Etonnant, inespéré qu'elle apparaisse sous la forme d'un opéra, trace sonore d'un spectacle qu'on avait pu voir à Paris. Il faut complimenter Adès (et Proserpine) pour cette initiative.

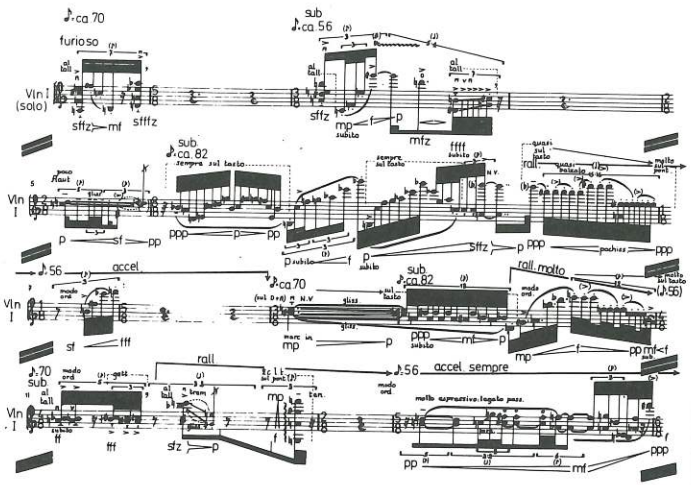
Il n'est pas étonnant que Michaël Lévinas, élève révérent d'Olivier Messiaen, ait pris au flanc du maître une plume à tremper dans des encres semblablement inspirées. Mais à part le fil ornithologique, qu'y-a-t-il de commun entre Lévinas et Messiaen ? Le goût de la couleur, du filtre instrumental ? Lévinas mêle étroitement l'électronique et l'instrumental, utilisant la voix, en toutes ses manifestations (et souvent non lyriques), comme dénominateur commun. L'alliage est finement réalisé, de sorte que les interventions de l'orchestre (l'Itinéraire sous la direction de Michel Swierczewski) se repèrent à peine, comme une entité brouillée par un climat sonore que domine la voix pointue de la Huppe : Martine Viard — laquelle incarne du reste d'autres oiseaux, ainsi que Michaël Lonsdale et Daniel Berlioux. Du reste, on ne risque pas de s'y retrouver. Mais il s'agit d'une allégorie, adaptée d'Attar. « Ce n'est pas du théâtre pauvre — dit Michaël Lévinas — mais un effort en vue d'obtenir un mouvement de scène et de technique vocale avec dédoublement, sauts de la commedia dell'arte à travers le rythme rebondissant d'incarnation et de désincarnation des personnages. »

Tout l'ouvrage est l'histoire d'une grande illusion terminale, lorsque les oiseaux découvrent que le Symorg sacré vers quoi ils ont volé, poussés par la Huppe, n'est qu'eux-mêmes. On pense ici que Lévinas glisse une allégorie supplémentaire qui regarde le compositeur et son art, tous les moyens de son art présentés dans cette œuvre comme sur le tapis d'une « vanité ». Et il émane de tout ceci — de ces beaux vols interrompus — une tristesse à fendre l'âme (la mienne, au moins), comme de ces farces ou de ces pantomimes qui singent la destinée, laissant le spectateur figé en un sourire un peu coi.

G.P.

ERRATA
Entretemps n° 3

Voici les notes 4 et 5 omises dans l'article de Hubert Guéry « Questions d'interprétation » :
(4) Au sens d'un mouvement réactif mais non réactionnaire.
(5) Discours de remerciement prononcé à Amsterdam à l'occasion de la remise du Prix Erasme en 1980.
Ainsi que l'exemple musical, fort mal reproduit, de la page 72 dans l'article d'Alessandro Melchiorre : « Les Labyrinthes de Ferneyhough. »



Second String Quartet - Copyright 1981 by Hinrichsen Ed., Peters Ed. Ltd., London

NUMERO 1

ANTOINE BONNET : Sur Ligeti
GERARD PESSON : Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky, Une Œuvre du passage
FRANÇOIS NICOLAS : Visages du Temps : Rythme, Timbre et Forme
BENOIT JULLIEN : Partitions d'Architecture
DOSSIER HELMUT LACHENMANN
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 2

DENIS LEVY : Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?
JEAN-LOUIS LELEU : Le quoi et le comment
JEAN-PHILIPPE GUYE : Analyse du sens - sens de l'analyse
MARC TEXIER : Prière d'écouter
DOSSIER FRANCO DONATONI :
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 3

HUBERT GUERY : Questions d'interprétation
DENIS COHEN : Réduire la marge de non-écriture
ANTOINE BONNET : L'offrande musicale
PIERRE LUSSON : D'un amour des mathématiques et de la musique
DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

N° 5 SPECIAL : JEAN BARRAQUÉ SEPTEMBRE 87
présentation
Rose-Marie JANZEN : chronobiographie et extraits de correspondance
Patrick OZZARD-LOW : « Heidegger - Broch - Barraqué »
Heribert HEINRUCH : Les esquisses de « La Mort de Virgile » (« Au delà du Hasard » et « Le Temps restitué »)
Joël-François DURAND : Analyse de la Sonate pour piano
André HODEIR : Barraqué : le pari de la discontinuité
Jean BARRAQUÉ : Propos intempestifs.
avec des textes de André Riotte, Michel Fano, Antoine Bonnet, François Nicolas.
Bibliographie, discographie, phonographie, catalogue des œuvres, iconographie

N° 6 DOSSIER : IANNIS XENAKIS NOVEMBRE 87
N° 7 DOSSIER : KLAUS HUBER FEVRIER 88
N° 8 DOSSIER : LUIGI NONO JUIN 88

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....
PRÉNOM .....
ADRESSE .....
.....
CODE POSTAL .....
VILLE .....
.....
PAYS .....

Facultatif :
TÉLÉPHONE .....
PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 80 F (70 F pour les n^{os} 1 et 2)
Étranger : 90 F (80 F pour les n^{os} 1 et 2)

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :

4 numéros, à partir du n° .....

France : 260 F
Étranger : 330 F

Abonnement de soutien : à partir de 500 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :

ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

ENTRETEMPS, est une revue trimestrielle de musique contemporaine, composée sur Compugraphic 8400 par TRANSCOMPO, imprimée sur machines Heildelberg par SEF ; 38, rue des Maronites, 75020 PARIS ; montage et photogravure par STANDARD GRAPHICS ; 39, rue Guy Mocquet, 91700 SAINTE-GENEVIEVE-DES-BOIS.
Création graphique Frédéric BERARD pour Standard Graphics.

dépôt légal 6-1987 n° 481